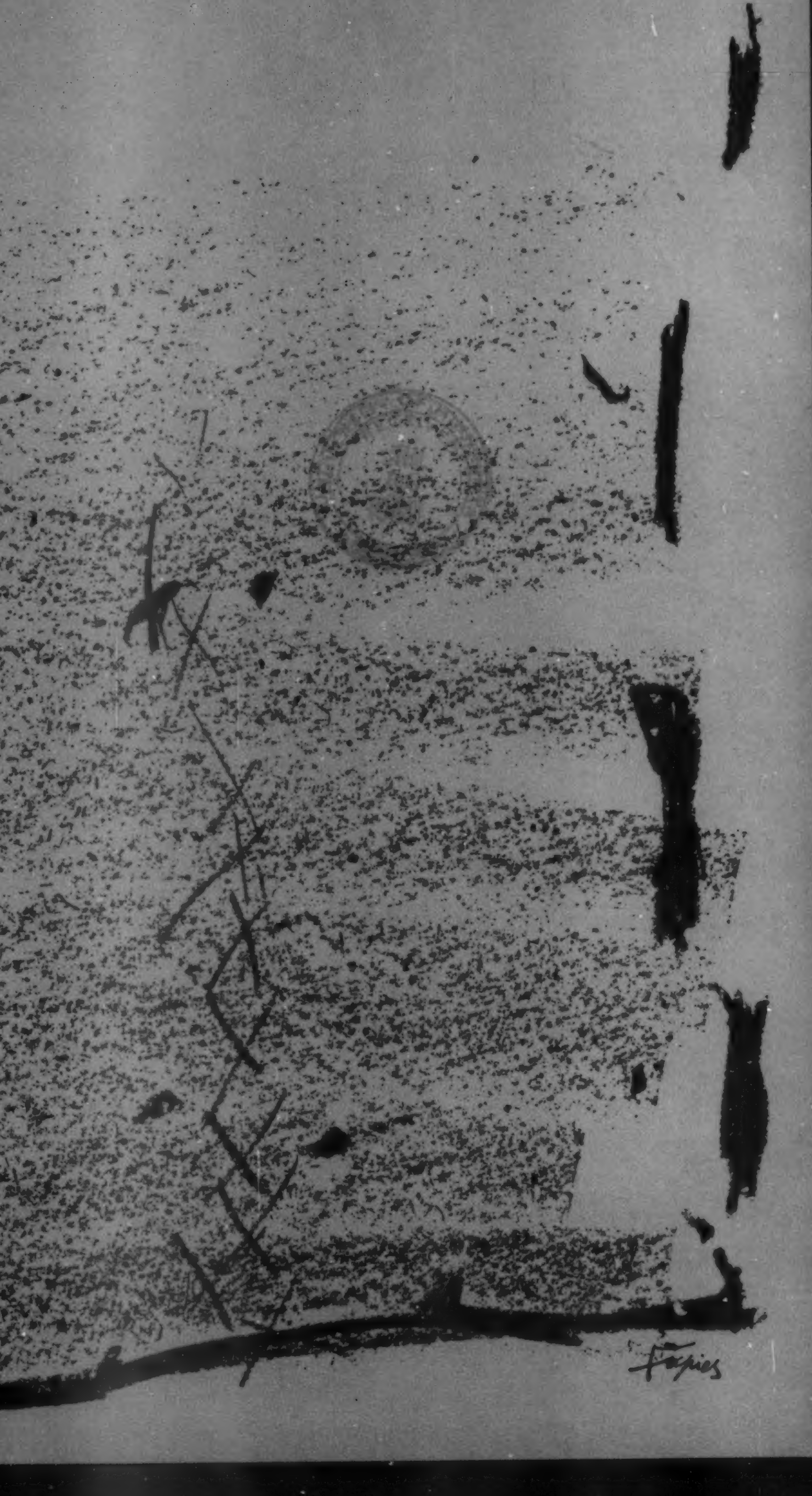
das kunstwerk

12
JUNI
1961




Einen VW
müßte man haben.

12 | XIV



das kunstwerk

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST
BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

DAS KUNSTWERK
Redaktion: Leopold Zahn und Klaus Jürgen-Fischer
Heft 12/XIV
Juni 1961

INHALT:

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 12,— DM. Einzelheft 4,20 DM, Doppelheft 8,20 DM. Auslandsabonnement jährlich 48,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Juni des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.

Verlag: Agis-Verlag, Baden-Baden und Krefeld. Anschriften: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88; Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 244 10. Bankkonten: Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129; Postscheckkonten Karlsruhe 502 88; Köln 403 45.
Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Straße 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstraße 4; Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., Charlotte Street, London W 1, Price £ Sterling 3.10 per year post free, Single issues 7 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25.
Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland beim Verlag. Anschrift: Krefeld, Goethestr. 79, Postfach 6, Tel. 244 10. Verantwortlich für den Anzeigenteil: Werner Steinmetz, Krefeld. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Krefeld. Zur Zeit ist Anzeigenliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: C. F. Müller, Karlsruhe. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

UDO KULTERMANN

Antonio Tàpies



Seit einigen Jahren wirkt ein spanischer Künstler immer intensiver nicht nur auf einen großen Teil der jungen spanischen Malerei, sondern auf die gesamte europäische Malerei überhaupt: Antonio Tàpies. Sein Werk beginnt nicht nur für den neuen kulturellen Aufschwung in seinem Heimatlande exemplarisch zu werden, sondern auch für die europäische Malerei im ganzen. Diese hat in Tàpies zugleich den notwendigen Gegenpol zu dem gefunden, was als amerikanische Malerei mit bravourösem Elan und ungestümer Kraft nach Europa drängte. Tàpies schöpft durchaus aus den Quellen der europäischen Tradition. Er hat durch seine spanische Herkunft Wesentliches aus orientalischem Geiste in sich aufgenommen, und sein Werk ist legitime Fortsetzung unserer malerischen Kultur, wie sie etwa in den romanischen Fresken Kataloniens, in den Werken von Giotto, van Eyck, Leonardo, Velasquez und Zurbaran sowie von Gaudi, Picasso und Miró zum Ausdruck kommt, die alle in einem kontinuierlichen Entwicklungszusammenhang stehen.
Die Anfänge des 1923 geborenen Künstlers sind deutlich durch Picasso und Miró gekennzeichnet, wie die von Unruhe und nervöser Spannung getragenen Bilder der frühen Zeit zeigen, die besonders reichhaltig in der Sammlung Métras, Barcelona, vorhanden sind. Zusätzliche Anregungen sind von Paul Klee und den Surrealisten ausgegangen. Von diesen Anfängen aus gelangte Tàpies zu einem sakralen Mystizismus, in dem er mit den sinnlichen Qualitäten des Materials über die Assoziation hinaus zu meditativen Wirkungen zu kommen sucht.
Wie Picasso, Miró und viele andere spanische Maler fand auch Tàpies zuerst im Ausland Anerkennung, insbesondere in Amerika und in Paris, wo Michel Tapié sich für ihn einsetzte. Wichtige Stationen seines Weges waren die Ausstellungen in New York (Jackson Gallery, 1953), Paris (Galerie Stadler, 1956), Düsseldorf (Galerie Schmela, 1957), Venedig (Biennale 1958), Pittsburgh (Carnegie-Preis) und Kassel (documenta 1959). Erst dann folgte auch die offizielle Anerkennung in Spanien (Ausstellung in Bilbao, 1960, und Auftrag für die Ausschmückung eines Raumes im Rathaus von Barcelona, 1960).

Kennzeichnend für die Entwicklung von Antonio Tàpies ist die zunehmende Klärung seiner Werke zur einfachen, großen Form. Sein Ziel ist die äußerste Klarheit der sinnlichen Aussage im prälogischen Bilderlebnis. Für die Erreichung dieses Zieles sind Texturen wichtiger als Formzeichen. Im Mittelpunkt steht die sinnliche Realität, nicht mehr das metaphorische Zeichen. Dennoch gehen von seinen Bildern magische Wirkungen aus, ja, durch den allmählichen Wegfall der üblichen Kompositionsmittel steigern sich diese zu größter Intensität. Eine magische Symmetrie mit nuancierten Abweichungen, ausgesparte Restformen und Negativwirkungen, Niveau-Proportionen und wechselnde Bewegungsrhythmen sind die neuen, künstlerisch erstmalig aktivierten Gestaltungselemente. In neuerer Zeit ist eine immer stärkere Suche nach meditativen Formen der Aussage bemerkbar. Diese äußert sich in monochromen Bildgründen, die nur durch ihre Randbegrenzung beziehungsweise durch Furchen, Falten oder Löcher ihre Struktur erhalten. Diese Bilder sehen zunächst aus wie ein Stück Mauerwand, wie ein banales, fragmentarisches Stück Wirklichkeit, vom Zufall geformt. Aber je länger man vor ihnen verweilt, je mehr Zeit man sich nimmt, um diese unscheinbare Welt zu betrachten, um so geheimnisvoller und majestätischer wachsen diese Gebilde in der Souveränität der Ruhe in eine Wirksamkeit hinein, die durch Aussparen erreicht wurde, in eine Sphäre, in der das Zeichen nicht mehr von menschlicher Hand zu stammen scheint und zur künstlerischen Realität geworden ist. Die Zeit selbst hat in diesen Werken ihre Spur hinterlassen, und der Verlauf des Zeitlichen, das Mit-in-der-Zeit-sein schafft jene Beständigkeit und Gelassenheit, die diesen Strukturen in ihrer selbstsicheren Existenz wie von Urzeiten her ihr Ewigkeitsdasein verleihen.
Es handelt sich nicht nur um Topographien seelischer Urlandschaften, um Spuren prärationaler Geschehnisse, sondern zugleich um Visionen und Projektionen einer möglichen totalen Gefühlshaltung des Menschen in unserer Zeit. Die Zeit als strapaziertes Ausdrucksmedium der modernen Kunst hat hier wieder ihre Würde zurückerhalten und konstituiert durch ihren hieratischen Rhythmus und durch die Gebundenheit ihres Ablaufs Erlebnismöglichkeiten des Geistes, die in ihrer Strenge Freiheiten in einem neuen Sinne schaffen helfen.
Das Werk von Tàpies hat einen neuen Realitätscharakter des Künstlerischen überhaupt. Nicht mehr das Gemachte, das Komponierte, steht im Mittelpunkt, sondern das Seiende, das aus Formen des Wirklichen wie von selbst Gewordene, das keinerlei Spuren einer menschlichen Tätigkeit mehr aufweist. Serenität ist vor allem bezeichnend, ein ruhiges Selbstsein der Bilder, ein a-humanes, dingliches Existieren, das nichts mehr mit Psychologie, nichts mehr mit der Ausdruckssucht der menschlichen Psyche zu tun zu haben scheint. Im Zentrum der Bildwirklichkeit steht bei Tàpies die Meditation, die Möglichkeit der Entspannung durch eine neue Realität, eine Realität, in der die innere Welt des Menschen und die äußere Welt der Dinge im Einklang miteinander sind.

Antonio Tàpi
Foto: Renate Zimmerm

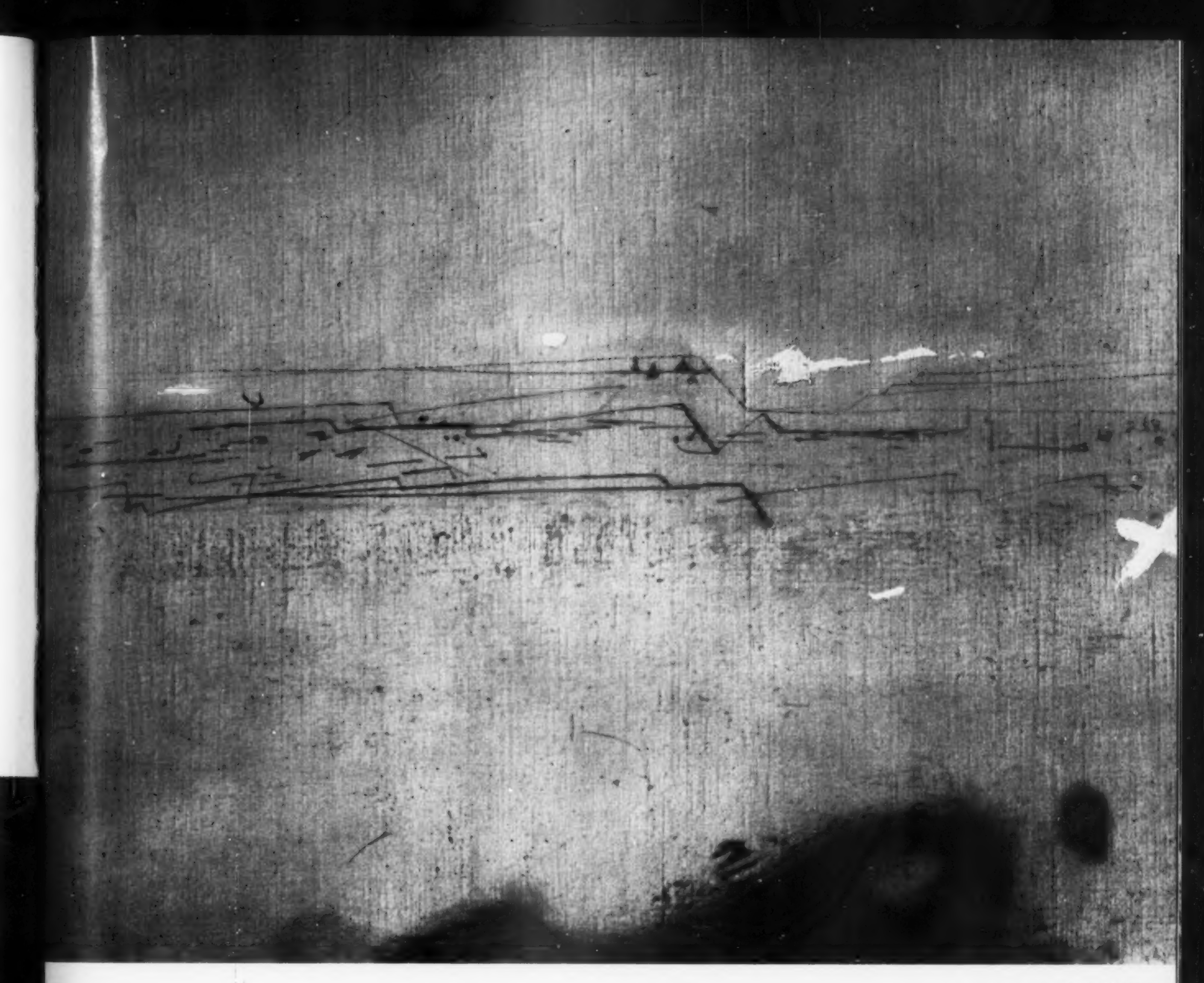






Antonio Tàpies
Pintura 1955
Foto: Mas

ntonio Tà
elief dunk
oto: Mas



Antonio Tàpies
Zeichnung auf Leinwand, 1955
Foto: Mas

ntonio Tàpies
elief dunkel, 1959
oto: Mas



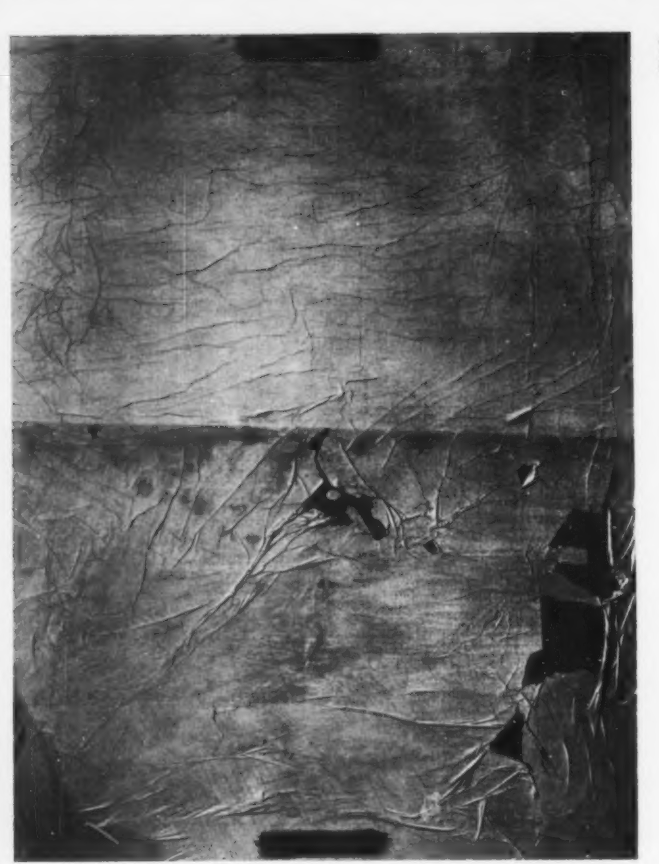
Antonio T
Bild
und rosa,
Foto:

Antonio Tàpi
Pintura 195
Foto: Mas



tonio T' Bild d rosa, Foto:

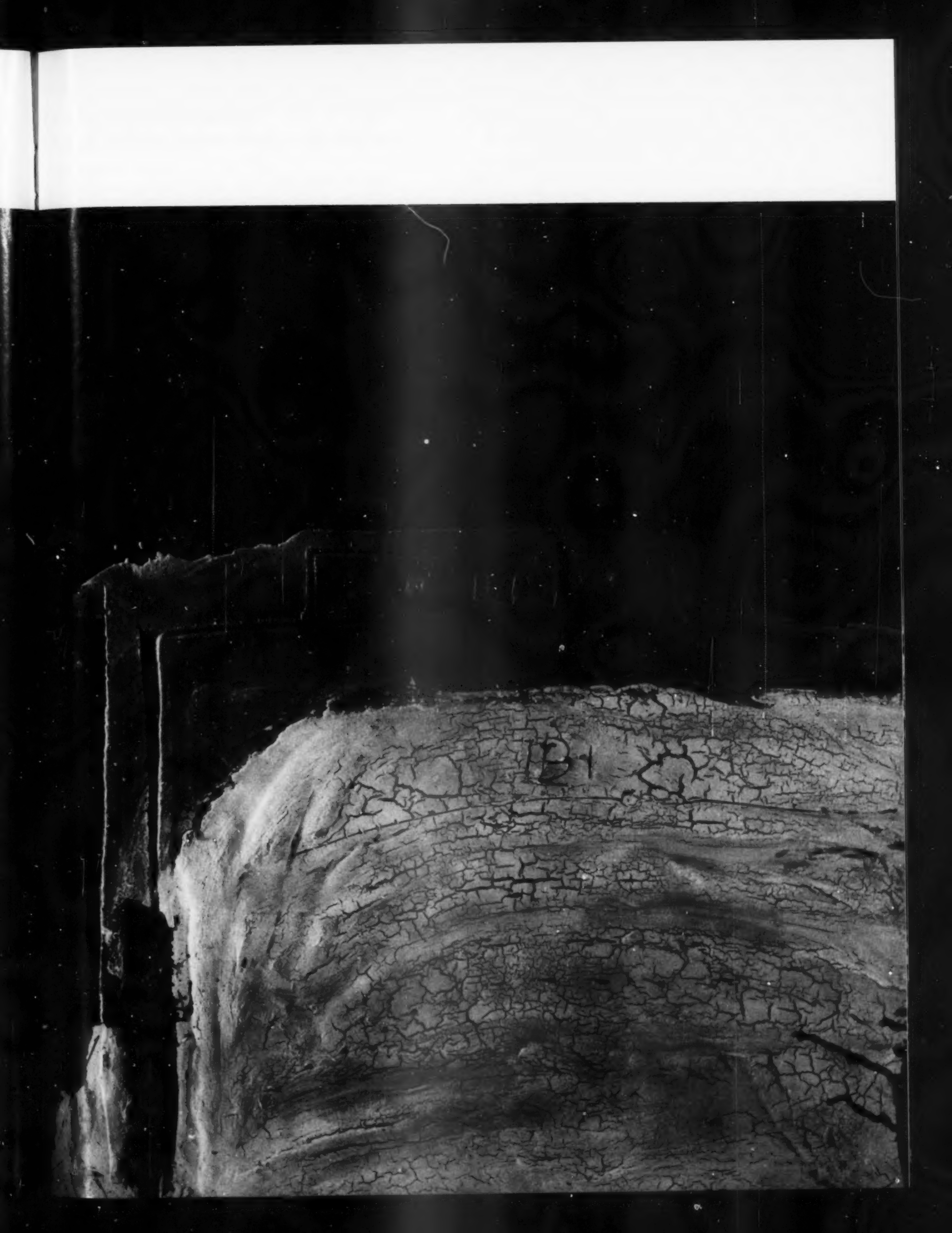
tonio Tàpi ntura 1955 to: Mas

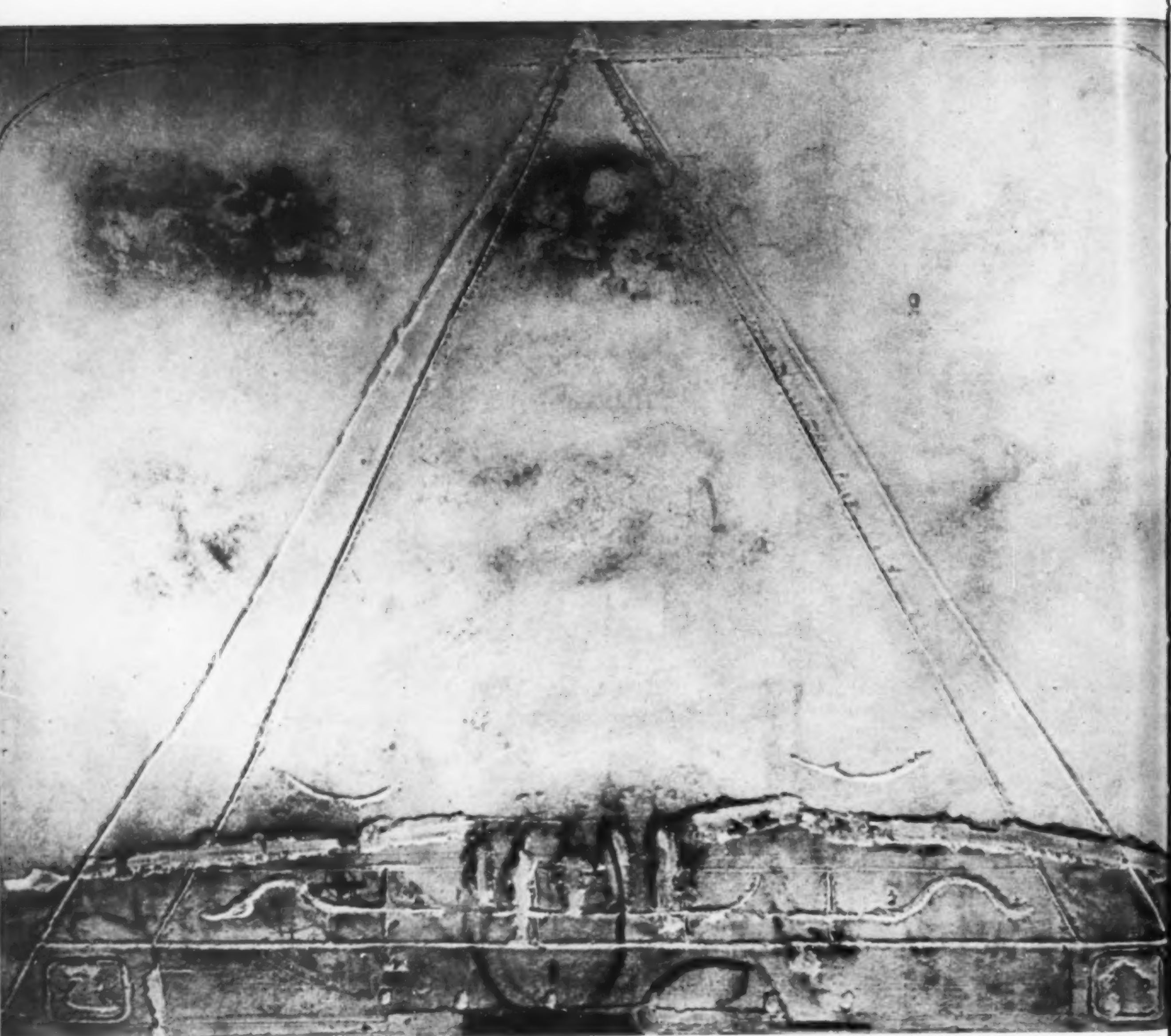


Antonio Tàpies
Papier auf Leinwand, 1959
Foto: Mas



Antonio Tàpies
Ocker hell auf dunkel, 1959





Antonio Tàpies
Bild grau gelb, 1959
Foto: Publifoto

FRANZ

Da
des

ZU DEN

Von Ar
Mittelpu
1934–36
über- u
bestimm
den spä
ten. Die
in sich
kurzen
In diese
Dem ne
1947–48
elemen
die Buc
und au
in- und
erarbei
Das um
teiliges
und de
Anordn
angreif
Der Ar
ment, d
xion au
figur, d
formen
griffen,
grund.
aber es
Es brin
Arbeit
Spannu
nicht be
mitzubo
dem W
Wenn
sen pr
mehr h
sächlich
windun
tisch au
zwische
Gerech
aktive
wurde
stellen
und Fo
Weiße
so wich
schwar
es kam
dung, s

*) Darübe

FRANZ MON

Das Problem des kinetischen Bildes

ZU DEN BILDERN VON K. O. GÖTZ

Von Anfang an steht das Problem des kinetischen Bildes im Mittelpunkt der Arbeiten von K. O. Götz. Es erschien zuerst 1934–36 in Bildern, deren Formen mit Hilfe von Schablonen über- und nebeneinandergespritzt wurden und zwar so, daß bestimmte Züge vorangehender Schichten durchscheinend in den späteren erhalten blieben und deren Gestalt mitbestimmten. Diese Bilder sind im Krieg alle verbrannt. Das Thema ist in sich schon filmisch und führte folgerichtig zu den beiden kurzen Experimentalfilmen, die Götz 1935–36 herstellte.

In diesen Filmversuchen war das spontane Moment sehr stark. Dem neuen Ansatz nach dem Krieg in den Serienbildern von 1947–48 geht nun eine analytische Besinnung auf die Formelemente des Bildes voraus. In der „Fakturenfibel" [1]) werden die Buchstaben ermittelt, aus denen sich das Bild notwendig und autonom aufbauen läßt. Was früher mit lockerer Hand in- und übereinandergeblendet wurde, liegt jetzt analytisch erarbeitet und Phase für Phase begründet nebeneinander.

Das umfangreichste Werk dieser Zeit ist ein vierundzwanzigteiliges Wandbild, das mit seiner kühnen Flächenartikulation und den vielfältigen offenen Möglichkeiten der räumlichen Anordnung das Verhältnis von Malerei und Architektur neu angreift, ohne daß dies bisher weitere Folgen gehabt hätte. Der Ansatz dieser neuen Phase ist das kleinste formale Element, die kleinste Einheit des Bildes, noch ohne scharfe Reflexion auf das Feld selbst, in dem sie erscheint, auf die Negativfigur, die zugleich entsteht. Das Problem der Positiv-Negativformen und ihrer Beziehungen, von Baumeister bereits aufgegriffen, schiebt sich unterwegs immer mehr in den Vordergrund. Das Bild wird zwar aus Formelementen aufgebaut, aber es sind keine Buchstaben und das Bild ist keine Schrift: Es bringt seinen ganzen Flächenkörper mit ins Spiel, und die Arbeit der malenden Hand ist, ungleich der der schreibenden in Spannung und Auseinandersetzung mit dem, was sie am Bild nicht berührt, was sie auslassen muß und was dennoch von ihr mitzubestimmen ist, wie sie sich von ihm bestimmen lassen muß: dem Weißen, dem Leeren, der Vierung, dem Grund.

Wenn man jene Serienbilder sieht, hat man den Eindruck: diesen prägnanten, exakten Flächenformulierungen ist nichts mehr hinzuzusetzen, ihre Perfektion ist ein Endstadium. Tatsächlich enthalten sie jedoch schon den Grund für ihre Überwindung, für die dynamisch erregten, die Konturen systematisch aufhebenden Bilder: den Grund insofern, als der Prozeß zwischen Figur und Fond, Schwarz und Weiß in einer solchen Gerechtigkeit durchgeführt wurde, daß das scheinbar so inaktive Weiß des Malgrundes plötzlich unerhört „wirklich" wurde und sich gleichwertig mit den dunklen Formen darzustellen begann. Noch galt das gewohnte Verhältnis von Form und Fond, aber der Grund meldete seine Autonomie an: Das Weiße wog auf einmal so viel wie das Schwarze, das Leere war so wichtig wie das Volle, ja das weiße Leere war schwerer als das schwarze Geformte, es war früher, es war faszinierender, denn es kam von sich her, war eben kein Psychogramm, keine Erfindung, sondern selbständige, das Unbekannte enthaltende Macht.

[1]) Darüber berichtete „Das Kunstwerk" in Heft 8/9 1950, Seite 30ff.

Götz war darauf vorbereitet durch seine früh geübte Beziehung zum Surrealen. Er hatte zur Zeit der Serienbilder schon mit dünnflüssiger Farbe von einer Glasplatte abgezogene Monotypien gemacht, deren rasche Herstellung überraschende und erregende Zufallsbildungen einschloß. Diese aus dem Umkreis surrealer Techniken stammende Arbeitsweise springt nun ein, wenn die klassisch fixierten, mit unendlicher Geduld und Akribie gefertigten Positiv-Negativbilder ihre Grenze erreichen, ihr eigentliches Problem neu stellen.

Das klassische Problem von Form und Fond wird, das ist der winzige, entscheidende Schritt, mit Hilfe einer nichtklassischen Arbeitsweise angegangen: Denn die Revolte des Weiß, die Aktivierung des Leeren mit dem Versprechen der unerwarteten Figuration ist schon im surrealen Horizont zu Hause und ergibt sich nur einer demgemäßen Technik. Das Positiv-Negativ-Thema, nun in zwei Phasen mit Pinsel und Rakel ausgeführt, wird zunächst mit Hilfe der Glasscheibe als Monotypie bearbeitet. Später überträgt Götz die Methode, die von der Leinwand her nicht zu erfinden wäre, auch auf den traditionellen Malgrund.

Wer die präzis formulierten Serienbilder vor Augen hat, versteht, welche Rolle auch bei den neuen spontan „geschriebenen" Bildern die formale Konzeption eines bestimmten Themas (etwa das der sog. U-Boot-Serie: „dominierende Waagrechte mit intervenierender Senkrechten") spielt. Es bleibt damit ein klassisches Moment in der spontanen Methode bewahrt, ein Moment freilich, das der Reflexion entspringt und durch sie experimentell und keineswegs traditionalistisch wirkt. Während früher das Bildthema minutiös auskalkuliert wurde, wird nun seine beste Fassung in einem experimentellen Prozeß ermittelt. Die rasch hingesetzte Form fällt dem Lappen zum Opfer, das Leere wird wieder hergestellt, wenn der Ansprung auf das Unbekannte nicht gelungen, die unerhörte Form sich nicht eingestellt hat. Es ist kaum auszumachen, was in dem Prozeß eines Arbeitstages, in dem Dutzende von Bildern verurteilt werden, vor sich geht, bis dem einen die Existenz gestattet wird. Es ist sogar denkbar, daß der Prozeß, den ein Thema bis zu seinem Freispruch durchmacht, wichtiger ist als sein endliches Ergebnis.

Die erste, schwarzgeschriebene Phase des Bildes ist rein kalligraphisch. Die zweite ist, könnte man sie isoliert sehen, für sich ebenfalls kalligraphisch und modifiziert dabei die Schriftzüge der ersten. Indem sie jedoch mit dem Rakel negativ in die noch nasse Materie der ersten eingetragen wird, reißt sie deren Bild auf, das Weiße tritt nicht nur als negatives Schriftbild sondern als Kraft vom Grund her mit ein. Der Ansprung des Schwarzen, die erste formulierte Form und die zornige weiße Negation müssen so zueinandergeraten, daß nun aus ihrer splitternden Vermischung nicht das Chaos und die bloße Unleserlichkeit übrigbleiben, sondern sich ein Neues, Unerwartetes in den Wirbeln, Grenzvermischungen, Querverläufen zeigt. Dies Neue rechtfertigt das Bild und läßt den Prozeß am Ziel erscheinen. Die Schreibrichtungen werden darunter so beiläufig wie die imaginären, überkippenden Räume, welche aus den dynamischen Schwüngen hervortreten. In den querverlaufenden Passagen, die unvorhersehbar sich in den Zusammenstößen und Vereinigungen der Pinsel- und Rakelzüge bilden, gerät das ganze positiv-negative, schwarz-weiße Strömen in die Schwebe, das Eindeutige der Antagonien setzt aus. Die Dynamik, die diese Bilder mitteilen, hat, winzige Flecken des Innehaltens, Wirbel des Stillstehens; sie ist augenblicks-

haft im genauen Sinn des Wortes und nicht nur transitorisch. Die Farbe, ursprünglich nur als indifferentes Substrat der Bewegung gedacht und darum bevorzugt aus dem Bereich von Schwarz und Grau gewählt, hat plötzlich an Ort und Stelle einen Ton, ist weich, intensiv, schleierig, hat ihren Hof und ihre Atmosphäre.
In der jüngsten Phase der Malerei von Götz ist der Widerstreit zwischen Form und Fond, Schrift und Grund, Schwarz und Weiß nahezu zur Ruhe gekommen. Das Schwarz überzieht in breiten, leise sich windenden Strömen die Fläche. Es hat an Farbigkeit gewonnen und an kalligraphischer Prägnanz verloren. Es ist fast einsinnig mit dem Grund, es ist beinahe der Grund selbst, ein schwarzes Weiß, ein weißes Schwarz, in dem die Qualitäten von Form und Fond nicht mehr miteinanderkämpfen sondern ineinandergefallen sind.

K. O. GÖTZ

Elektronische Malerei und ihre Programmierung

Gegen Ende des letzten Krieges hatte der Verfasser Gelegenheit, mit elektronischen Bausteinen aus Radargeräten Versuche anzustellen, bei denen elektronische Bildphänomene erzeugt und auf ihren ästhetischen Gehalt hin untersucht wurden. Die damalige Konzeption einer „Elektronenmalerei" [1]) entstand auf der Basis linearer Strukturelemente, die durch willkürliche Ablenkung des Elektronenstrahls erreicht wurden [2]) [3]). An eine Programmierung konnte unter den damaligen Verhältnissen noch nicht gedacht werden.
Unter dem Motto „Schönheit der Technik" ist in den letzten Jahren wiederholt versucht worden, mit Oszillographen auf ähnliche Weise Bildphänomene zu erzeugen, um ganz allgemein auf ihren ästhetischen Reiz hinzuweisen. Solche Demonstrationen ohne ästhetische Maßstäbe wurden vom Publikum oft mißverstanden und degradierten sich selbst zu „elektronischem Kunstgewerbe".
Alexander Leisberg [4]) hat kürzlich treffend darauf hingewiesen, daß heute in der bildenden Kunst (speziell bei sog. Rasterbildern) wohl neue formalästhetische Phänomene erahnt, aber oft mit unzulänglichen Mitteln verwirklicht wurden. Seine Kritik trifft nicht nur die Anwendung technisch unzeitgemäßer Mittel als vielmehr den Mangel an Einsicht in neuere ästhetische Grundbegriffe, die in Verbindung mit der Informationstheorie und Kommunikationstheorie aufgestellt wurden [5]). Nicht jedes gerasterte abstrakte Bild liefert den Beweis für eine neue Ästhetik, wenn z. B. seine Strukturelemente nur gefühlsmäßig moduliert wurden, anstatt sie syntaktisch-quantitativ zu bestimmen. In Wort und Schrift operiert man mit verschwommenen Gestaltbegriffen, die sich zwischen moderner Architektur und Romantik ansiedeln und bestenfalls den semantischen Gehalt dieser Werke streifen, aber die Syntax schwimmen lassen. Leisberg weist außerdem auf die Dürftigkeit bei der pragmatischen Ausnutzung solcher Rasterbilder hin, was nicht zuletzt mit der Vernachlässigung der syntaktischen Seite des Geschehens zu erklären ist und mit einer Unterschätzung wahrnehmungspsychologischer Gesetze in Verbindung mit der Kommunikationstheorie.

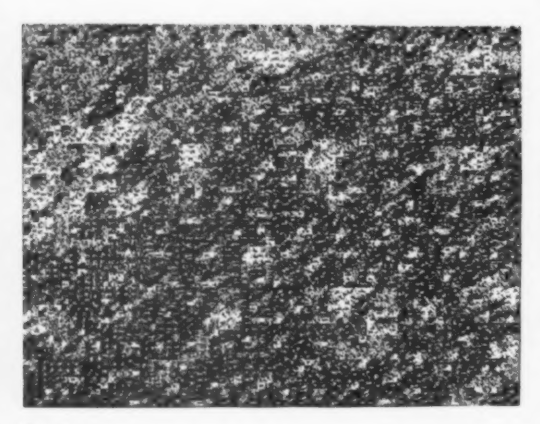
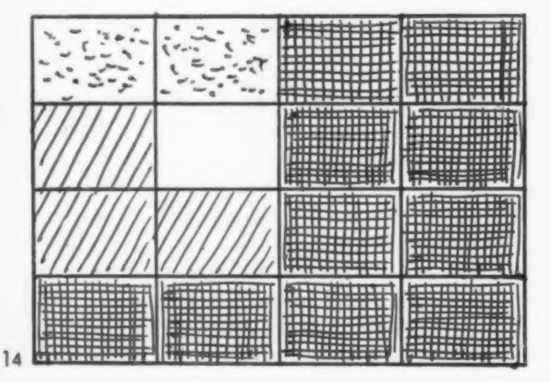


Fig. 1

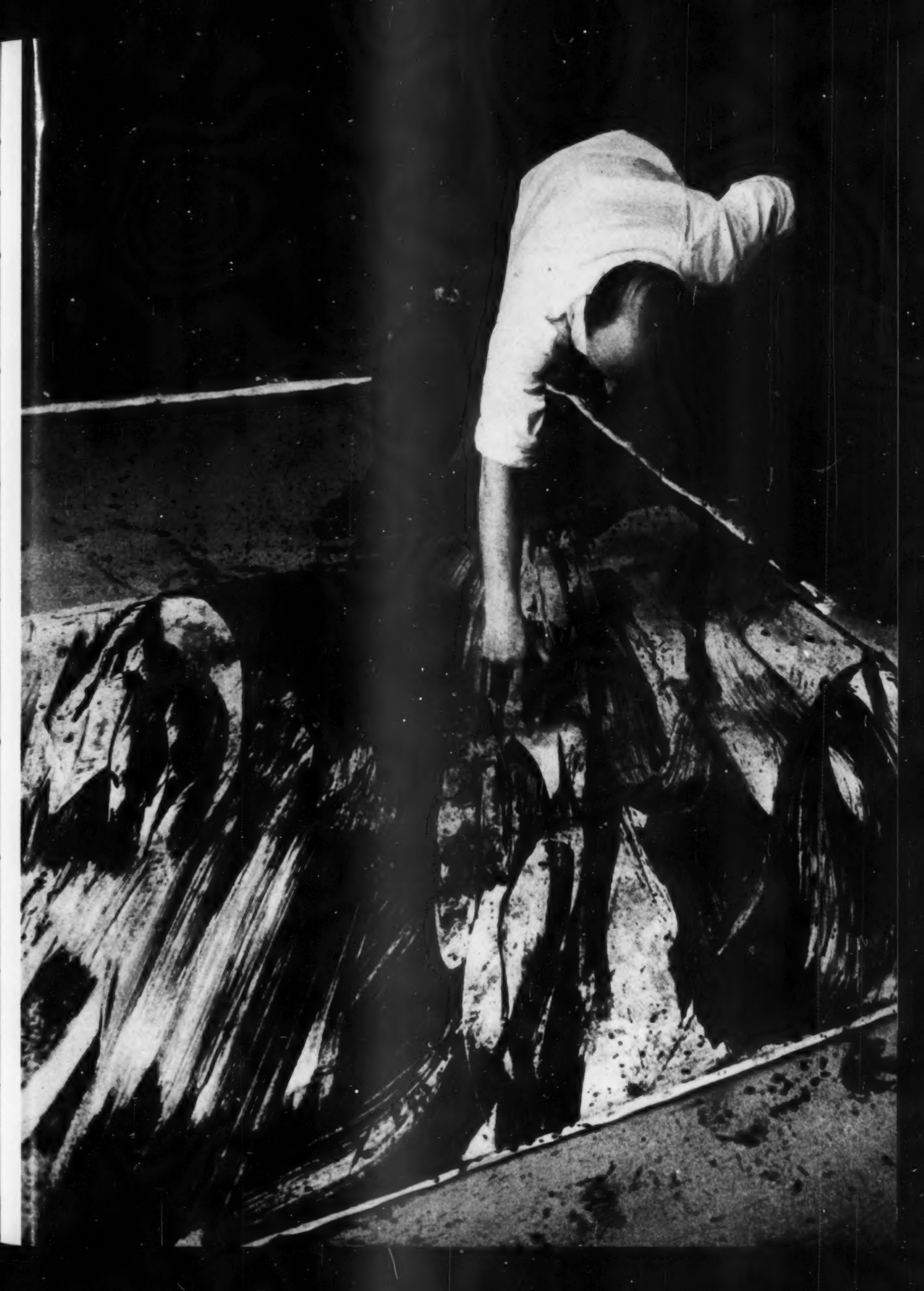
Wenn heute versucht wird, nachrichtentechnische Einrichtungen des Fernsehens für die Produktion von elektronischen Bildern auszunutzen (im Gegensatz zum reproduktiven Charakter des üblichen Fernsehens), so erscheinen drei Momente bezeichnend für dieses Vorhaben. Erstens, die sog. Auflösung des klassischen Formbegriffs in der Malerei (informelle Malerei, Rasterbilder), zweitens, die Möglichkeit der Quantisierung des stehenden Bildes mit nachrichtentechnischen Mitteln und damit ihre Kontrolle im Mikrobereich, drittens die Verwirklichung des kinetischen Bildes mit elektronischen Disziplinen, was rationeller ist als etwa die Herstellung eines Films, dessen Phasenbilder in ihrer Mikrostruktur quantisiert und (gerastert) von Hand gezeichnet werden müßten.
Im folgenden sollen nur kurz Ergebnisse gestreift werden, die mit „statistisch-metrischen Modulationen" [4]) erzielt wurden und die Grundlage darstellen für eine Programmierung elektronischkinetischer Malerei. Solche Modellbilder sind für den Nachrichtentechniker ästhetischer und informationstheoretischer Ausgangspunkt und stellen nur einen Teil der allgemeinen Programmierung dar. Da vom rein technischen Teil solcher Realisationen hier nicht gesprochen werden kann, soll lediglich eine Methode erklärt werden, nach der seit zwei Jahren „statistisch-metrische Modulationen" programmiert und in Zusammenarbeit mit Schülern des Verfassers ausgeführt wurden.
Bekanntlich besteht ein Fernsehbild aus ca. 450 000 Bildpunkten, in Wirklichkeit sind es etwas mehr, aber verschiedene Störeffekte drücken die Maximal-Entropie beträchtlich herab, ganz abgesehen von Entropieverlusten, die vom jeweiligen Bildinhalt abhängen [6]). Dazu kommen beim Fernsehen etwa 40 Helligkeitsstufen. Bei dem Modellbild „Density 10:3:2:1" wurden ca. 400 000 Bildpunkte (Elemente) geordnet und gezeichnet (Fig. 1), wobei mit nur zwei Helligkeitsgraden operiert wurde, nämlich mit schwarzen und weißen Elementen, dafür aber mit vier verschiedenen Dichtegraden.
Zunächst wurde die Bildfläche (200 x 260 cm) in 16 gleich große Felder (Superfelder) aufgeteilt. Jeder Schüler bekam mehrere solcher Felder zugewiesen, die er in Form von vorgerasterten Zeichenkartons mit nach Hause nehmen konnte, um an Hand des vorher vom Verfasser ausgearbeiteten Programms schwarze und weiße Elemente mit einem Filzschreiber einzutragen. Nach Fertigstellung wurden die Kartons auf Leinwand montiert.
Bei der Ausarbeitung des Programms wurde folgendermaßen vorgegangen.
Den 16 gleich großen Superfeldern des zu zeichnenden Bildes sollten vier verschiedene Dichtegrade zugeordnet werden:

Fig. 2



1) K. O. Götz, Elektronenmalerei, Fakturenfibel, Manuskript 1945
2) K. O. Götz, Vom abstrakten Film zur Elektronenmalerei, Movens, Limes Verlag 1960
3) K. O. Götz, Abstrakter Film und Elektronenmalerei, Blätter und Bilder, Heft 5, 1959
4) Alexander Leisberg, Neue Tendenzen, Das Kunstwerk, Heft 10—11, 1961
5) G. D. Birkhoff, Collected Mathematical Papers, vol. III, 1950, Max Bense, aesthetica I-IV, Agis
A. Moles, Théorie de l'information et perception esthétique, Flammarion 1958
H. Frank, Grundlagenprobleme der Informationsästhetik, 1959
6) NTF, Band 3, 1956, Seite 56—62

K. O. Götz, Foto: S. K

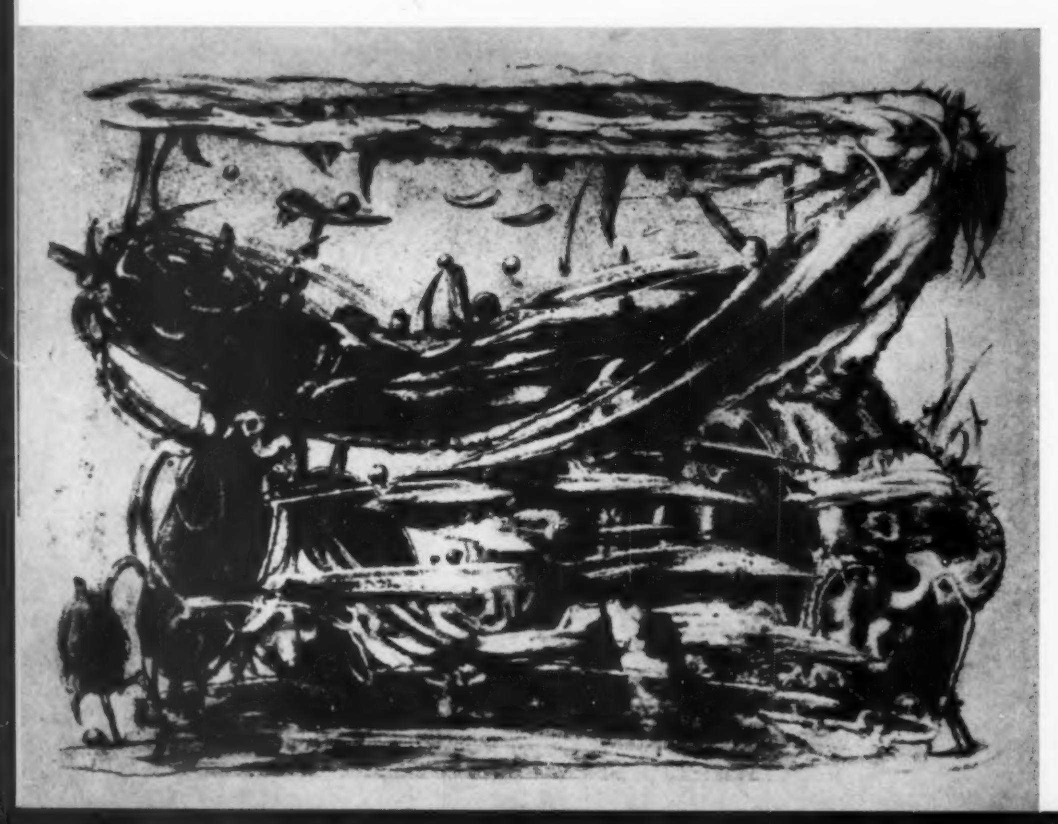




K. O. Götz
Totengräber, Tempera, 1947
Foto: Schley

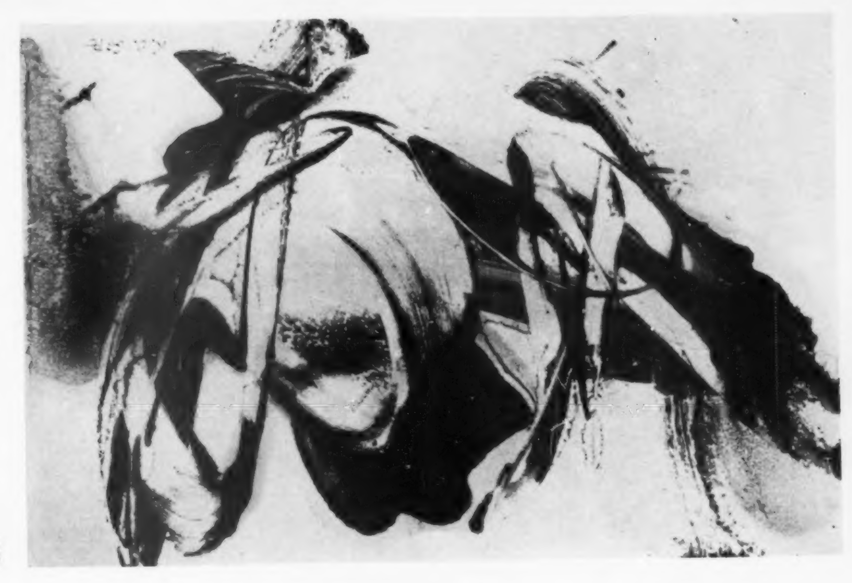
K. O. Götz
Öl, 1948, Aus „24 Variationen mit 1 Faktur"



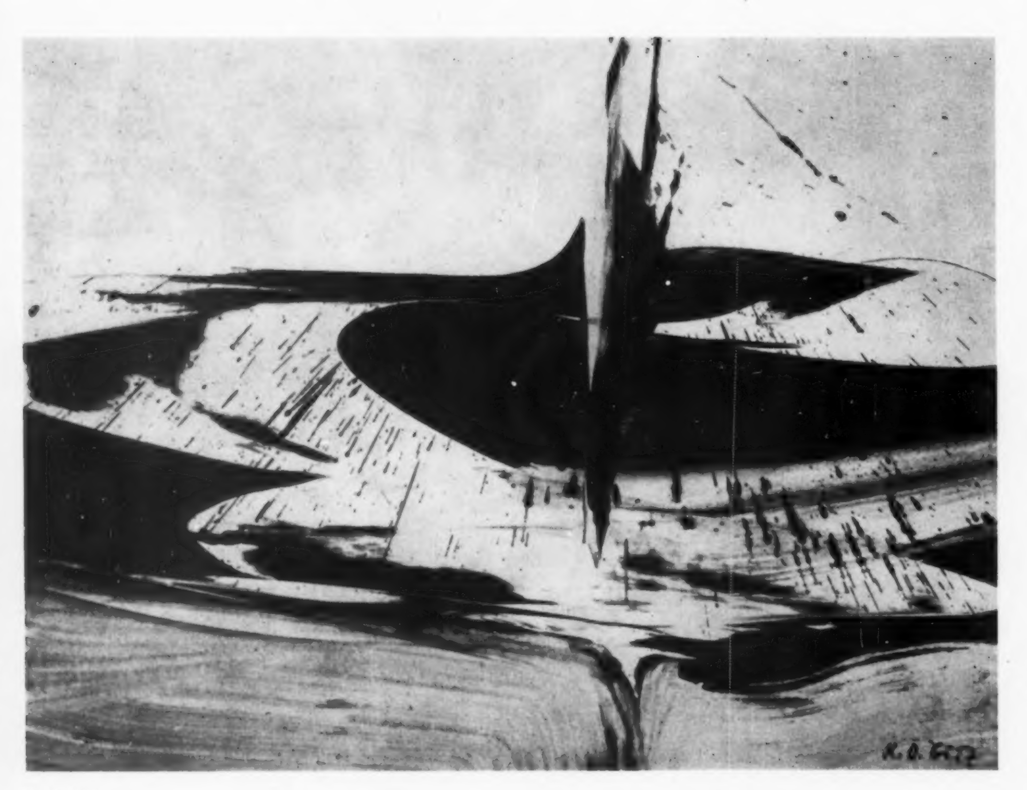


K. O. Götz
Monotypie, 1949
(aus dem Zyklus „Radiogenese")
Foto: Umbo

K. O. Götz
Monotypie, 1953

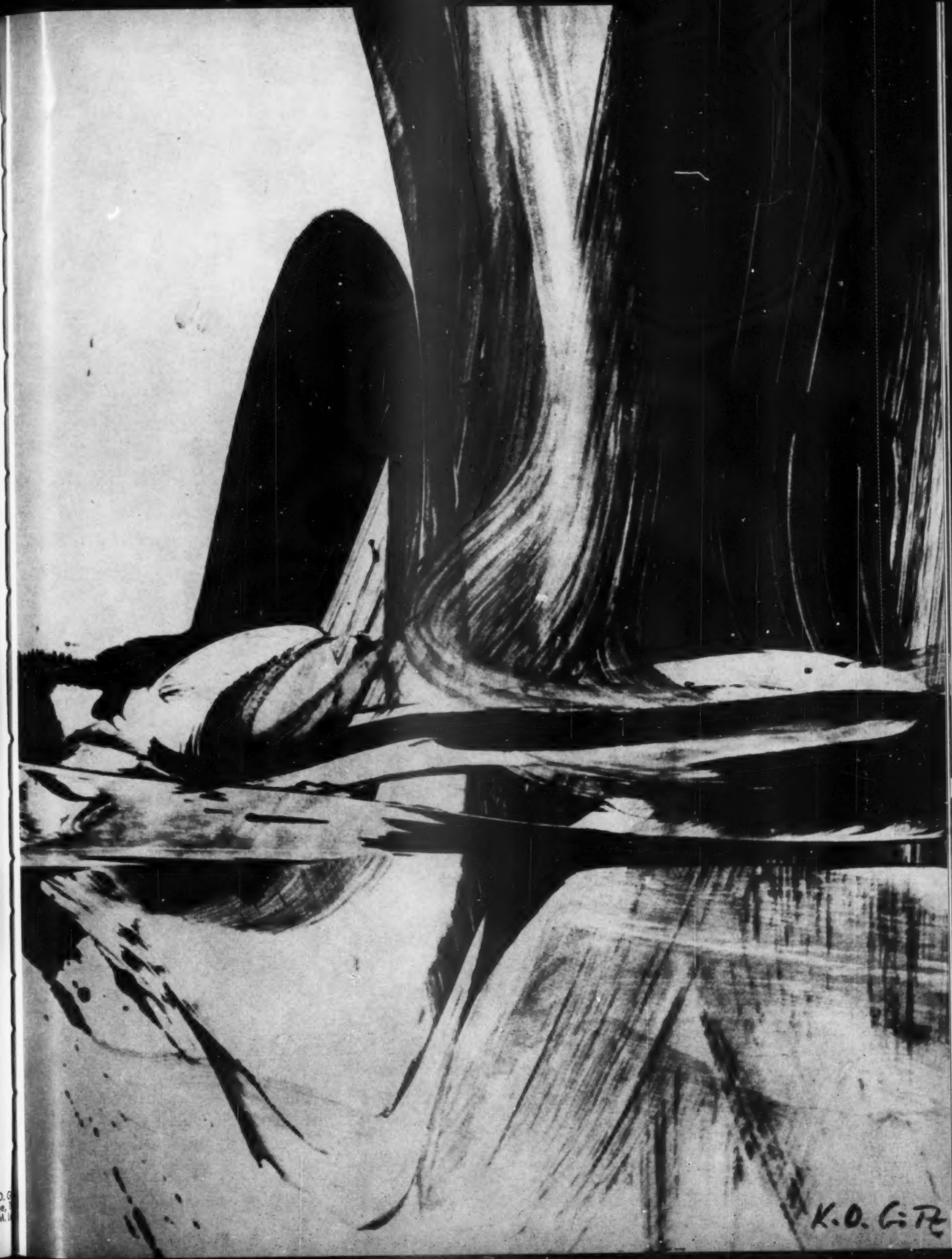


K. O. Götz
Bild vom 26. 10. 1955



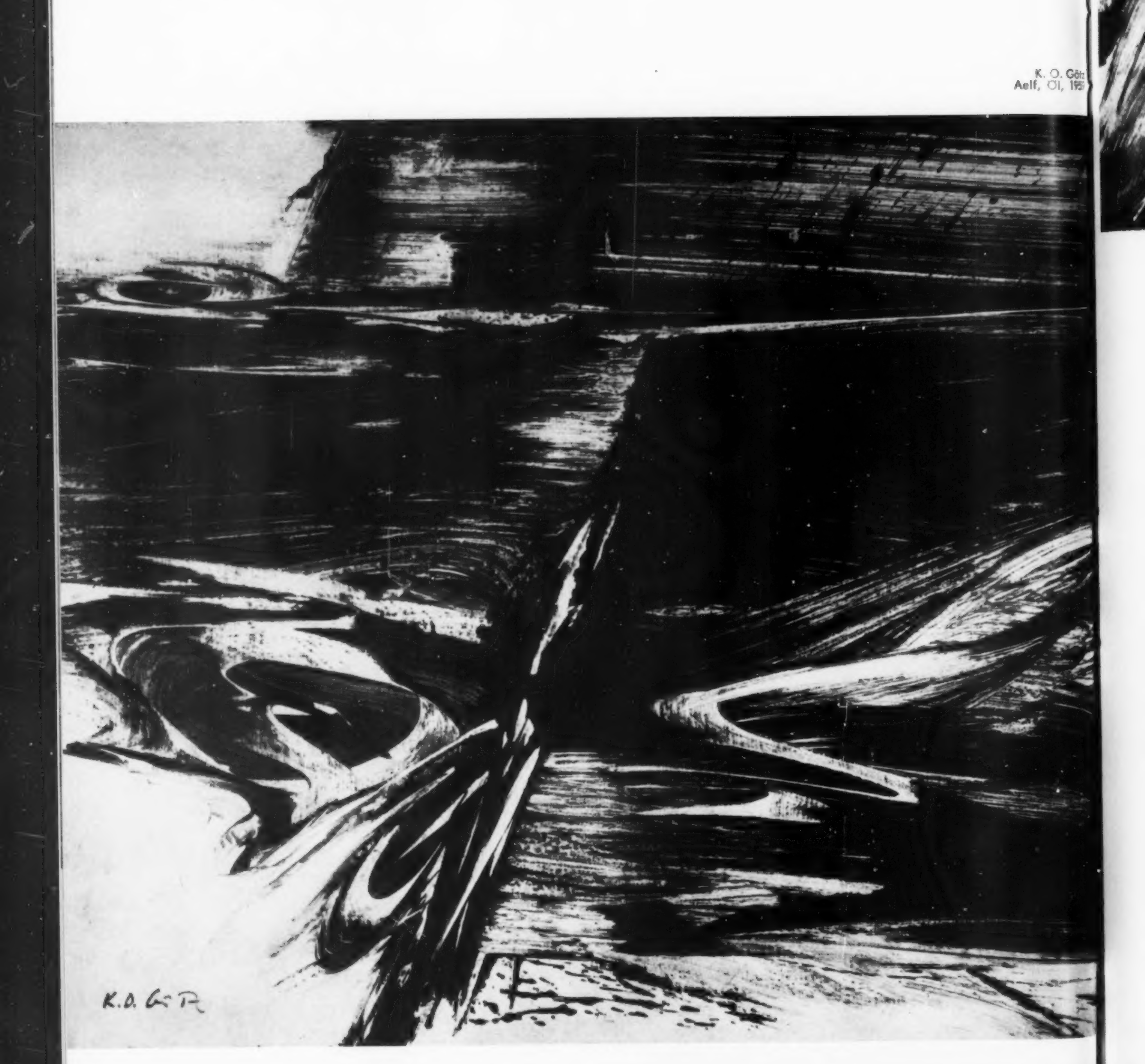
K. O. Götz
Gouache, 1957
Foto: M. Leve

K. O. G
Mürflue, Gouache,
Foto: M. L



K. O. G
Gouache,
Foto: M. L

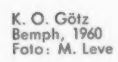
K. O. Götz
Aelf, Öl, 195



O. Götz
OI, 1957



K. O. Götz
1959
Foto: M. Leve



K. O. Götz
Bemph, 1960
Foto: M. Leve





K. O. Götz
Gouache, 1961
Foto: M. Leve

K. O. Göt
Tulin, Öl, 195



hohe I
mittler
Als nä
untere
stellt u
perfel
nach c
Topolo
keiten
legung
Als nä
Felder
Dichte
versch
die D
und a
sprech
2 (D) :
3 (H) :
Würde
der H
bei de
Anzah
voir e
nur 10
der Ei
porte
lung v
spielt,
Hinzu
ches c
Anhie
Grenz
stellt c
Nach
aufge
tation
wiede
retisch
Gründ
eines
festge
steine
Das B
Aus P
einge
fertig
Es sol
alle i
gen, v
tenras
180 45
IG =
pro E
Wert
Schwi
Verhä
sie un
Wenn
nach
Result
späte
Bei de
IG =
Art Be
gilt gl
Kleinf
Der G
Super
und f
Die R
Bildes
Fig. 5
wurde
Bild. I
sem B
Progr
Im Ar
gezei
statist
Farbt
metris
ansch

hohe Dichte = dunkel = D — geringe Dichte = hell = H
mittlere Dichte = mittel = M — sehr geringe Dichte = sehr hell = sH

Als nächstes wurde die Frage nach dem statistischen Verhältnis dieser Dichten untereinander beantwortet. Willkürlich wurde das Zahlensystem 10:3:2:1 aufgestellt und die Dominante auf den höchsten Dichtegrad verlegt. Dies ergab: 10 Superfelder (D), 3 Superfelder (M), 2 Superfelder (H) und 1 Superfeld (sH). Die Frage nach der Anordnung dieser 16 Superfelder könnte mit Hilfe der kombinatorischen Topologie rechnerisch gelöst werden. Die hohe Zahl der Permutationsmöglichkeiten (als Elementarvorrat) interessierte jedoch hier nicht, sondern die Festlegung auf e i n e Anordnung von vielen (Fig. 2).

Als nächster Schritt wurde jedes der 16 Superfelder in ebenfalls 16 gleich große Felder (Großfelder) unterteilt, die wiederum nach dem System 10:3:2:1 ihren Dichtegrad zugeteilt bekamen. Die 10 Superfelder (D) wurden nach Fig. 2 und verschiedenen Permutationen davon geordnet. Bei den 3 Superfeldern (M) wurde die Dominante auf die mittlere Dichte verlegt, also 10 (M) : 3 (D) : 2 (H) : 1 (sH) und anordnungsweise permutiert. Bei den beiden Superfeldern (H) wurde entsprechend die Dominante auf die geringere Dichte verlegt, also 10 (H) : 3 (M) : 2 (D) : 1 (sH); und bei dem einzelnen Superfeld (sH) hieß das Verhältnis 10 (sH) : 3 (H) : 2 (M) : 1 (D).

Würden die 10 Superfelder (D) gleichförmig permutiert, erschiene auf mehr als der Hälfte des Bildes ein stereotypes Muster, was sich ungünstig auswirken würde bei der pragmatischen Auswertung des Bildes. Bedenkt man die ungeheuer große Anzahl der Permutationsmöglichkeiten, so liegt es nahe, daß aus diesem Reservoir einige herausgegriffen wurden. Praktisch enthielt das Programm der Schüler nur 10 Dunkel-Permutationen, mit denen willkürlich verfahren werden konnte bei der Eintragung, eine Auswahl, die völlig ausreichend war, um ermüdende Rapporte zu vermeiden. Auf den sehr wichtigen Freiheitsfaktor, der bei der Aufstellung von Permutationen und Zahlensystemen und bei ihrer Anwendung eine Rolle spielt, soll später noch eingegangen werden.

Hinzu kommt das interessante Phänomen der Nachbarschaftsbeziehungen, welches die Syntax dermaßen verkompliziert, daß es z. B. hinterher schwer war, auf Anhieb das eine oder andere Superfeld (D) an Hand des Programms an seinen Grenzen zu erkennen, geschweige denn irgendein bestimmtes Großfeld. Fig. 3 stellt eines der 10 Superfelder (D) dar.

Nach dem gleichen System wurden nun alle 256 Großfelder in je 16 Kleinfelder aufgeteilt und nach ihren zugeordneten Dichtegraden mit entsprechenden Permutationen von Kleinfeldern beschickt. Das Bild enthielt nun 4096 Kleinfelder, wovon wiederum jedes in 16 kleinste Felder aufgeteilt wurde, in sog. Bausteine, die theoretisch aus 16 Elementen (Rasterfeldern) hätten bestehen können. Aus technischen Gründen jedoch (Breite des Filzschreibers) wurden nur 6 Elemente zum Aufbau eines Bausteins benutzt. Dunkle, mittlere, helle und sehr helle Bausteine wurden festgelegt und ihre Permutationen entwickelt. Fig. 4 zeigt vier verschiedene Bausteine ohne die zugehörigen Permutationen.

Das Bild enthielt nun 75 536 Bausteine.

Aus Platzmangel kann hier nicht näher auf die Programmierung dieses Bildes eingegangen werden, geschweige denn auf die pragmatische Auswertung des fertigen Bildes.

Es soll nun kurz auf den Informationsgehalt des Bildes eingegangen werden. Da alle informationstheoretischen Betrachtungen vom Betrachtungsrahmen abhängen, wurde zunächst die niedrigste Ebene des Bildes gemessen, die des Elementenrasters, der aus schwarzen und weißen Elementen besteht. Das Verhältnis von 180 455 schwarzen zu 212 761 weißen Elementen ergab einen Informationsgehalt IG = 0,999 bit pro Element. Der Gesamtinformationsgehalt IGg = 392 822 bits pro Elementenraster. Als Redundanz ergab sich der verhältnismäßig geringe Wert von R = 0,1 %. Der hohe Informationsgehalt auf dieser Ebene erklärt die Schwierigkeit beim Ablesen des Bildes, wenn die statistischen und syntaktischen Verhältnisse der übergeordneten Ebenen nicht ins Auge springen, oder wenn sie unbekannt sind, d. h. wenn dem Betrachter das Programm unbekannt ist.

Wenn man von der informationstheoretischen Betrachtung absieht und das Bild nach rein gestaltpsychologischen Werten abzulesen versucht, so kommt man zu Resultaten, die auf die Ebene der pragmatischen Auswertung gehören und bei späterer Gelegenheit Erwähnung finden.

Bei der Messung auf der Ebene der Superfelder ergab sich ein Informationsgehalt IG = 1,386 bits pro Superfeld, wobei betont werden muß, daß es sich bei dieser Art Berechnung immer um mittlere und nicht absolute Werte handelt. Dieser Wert gilt gleichermaßen für ein Großfeld, bezogen auf seine Kleinfelder, sowie für ein Kleinfeld, bezogen auf seine Bausteine.

Der Gesamtinformationsgehalt IGg = 22,176 bits für das Bild, bezogen auf seine Superfelder, gilt gleichermaßen für ein Großfeld, bezogen auf seine Kleinfelder, und für ein Kleinfeld, bezogen auf seine Bausteine.

Die Redundanz R = 30,7 % stellt einen günstigen Wert dar, der das Ablesen des Bildes (bei Kenntnis des Programms) erleichtert.

Fig. 5 zeigt ein Rasterbild, welches nach dem Zahlensystem 20:10:4:2 moduliert wurde. Bei ihm ergab der Gesamtinformationsgehalt IGg = 52,56 bits für das Bild. Die Redundanz R = 27 % stellt ebenfalls einen günstigen Wert dar. Bei diesem Bild ist die syntaktische Struktur leicht ablesbar, und es bedarf dabei keines Programms für den Betrachter.

Im Anschluß an Schwarz-Weiß-Modulationen wurden auch farbige Rasterbilder gezeichnet, bei denen die Farbe mit Hilfe des Elementenrasters quantisiert und statistisch geordnet wurde. Auch hier lag ein Zahlensystem zugrunde und ein Farbton-Repertoire von drei oder vier Farbtönen. Resultate aus diesen statistisch-metrischen Farbmodulationen dienen dem Fernsehtechniker als Grundlage zur anschließenden technischen Programmierung.

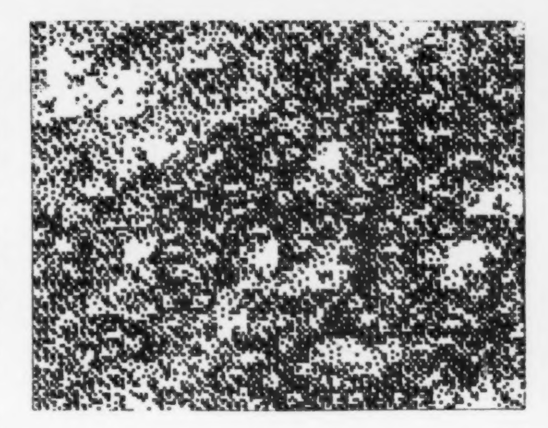


Fig. 3

Fig. 4

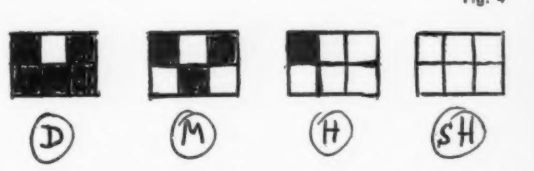
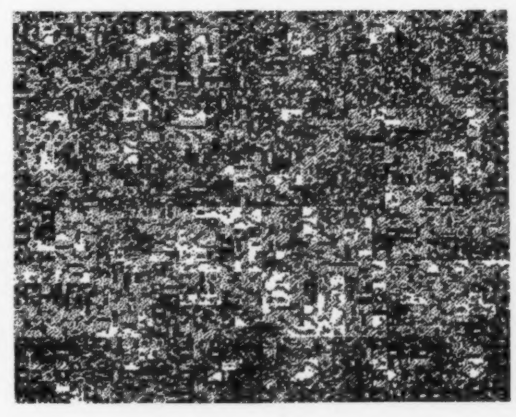


Fig. 5



Louis Soutter: die Entdeckung eines Verschollenen

Unbeachtet zu Lebzeiten und vergessen nach dem Tod, kommt das Werk von Louis Soutter heute einer Entdeckung gleich: der französischen Schweiz wächst damit ihrem künstlerischen Dreistern – Auberjonois, der Maler, Le Corbusier, der Architekt und Maler, Ramuz, der Dichter – ein vierter Stern von gleicher Leuchtkraft zu. Wer war Louis Soutter? Geboren 1871 in Morges am Genfer See in dem gesicherten Lebensbereich einer alteingesessenen Apothekerfamilie, einst aus der deutschsprachigen Schweiz zugewandert, zeigte er als Kind die Doppelbegabung des Malers und Musikers. Die musikalische Begabung fiel ihm von seiten der Mutter zu, einer geborenen Jeanneret aus La Chaux-de-Fonds, daher Soutters Verwandtschaft mit Le Corbusier, der ja denselben bürgerlichen Namen trägt. Soutter besuchte die Industrieschule in Lausanne, fing ein Architekturstudium an, ließ sich dann in Brüssel als Geiger ausbilden und vollendete seine zeichnerische Ausbildung in Paris. Mit seiner Frau, einer amerikanischen Musikerin, siedelte er nach Colorado Springs in den USA über, wirkte dort als Lehrer für Musik und Zeichnen. 1904 wurde er typhuskrank, und diese Krankheit scheint ihn psychisch und physisch gleich schwer getroffen zu haben. Er kehrte allein in die Schweiz zurück, und es begann, was man einen sozialen Abstieg zu nennen pflegt.

Zunächst noch Geiger im angesehenen *Orchestre de la Suisse Romande*, wird er bald Musiker in Kinos und Kursälen, Privatlehrer, arbeitet schließlich bei einem Gärtner und bei Bauern. Die Familie versorgt Soutter 1923 im *Asile du Jura* in Ballaigues im waadtländischen Jura, wo er bis zu seinem Tode 1942, also 19 Jahre, bleibt. Hier nun beginnt er zu malen und zu zeichnen, in der Isolierung einer aus der Gesellschaft ausgesonderten Existenz. Zwar ermutigt ihn Le Corbusier, besucht ihn hie und da, schreibt ihm: „Nicht den Mut verlieren... zeichne Louis...", weist auch 1936 in der Zeitschrift *Minotaure* auf ihn hin. René Auberjonois setzt sich ebenfalls für Soutter ein; aber die Resonanz bleibt aus.

Eine Ausstellung von Zeichnungen 1955 in Lausanne, von Auberjonois ausgewählt, führte endlich zur Entdeckung, indem der Konservator des dortigen Musée Cantonal, E. Manganel, Werkgruppen aufzukaufen und eine Gedächtnisausstellung vorzubereiten begann, die von März bis Ende Mai 1961 in Lausanne zu sehen war. Vieles ist verloren, verschenkt, wohl auch von Soutter selbst vernichtet worden. Geblieben ist ein Werk, das zum größten Teil aus tausenden von „Zeichnungen" besteht.

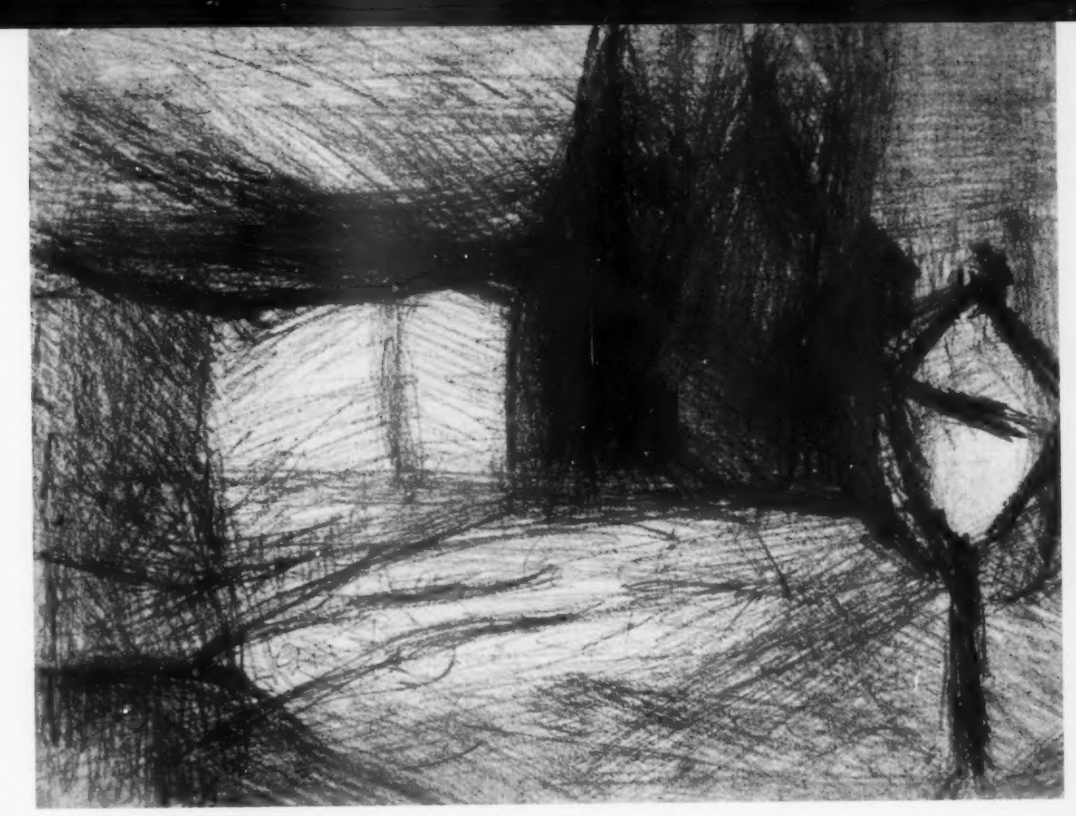
Ein Werk, nach dem 50. Lebensjahr begonnen, das durch seine Intensität, Lauterkeit und Fülle der Gesichte besteht und den Blick auf gleichzeitige Entwicklungen in der Malerei weitet. In Schulhefte auf quadriertes Papier gezeichnet, später mit dem bloßen Finger gemalt, vibriert es in den Spannungen eines sich selbst anfechtenden und im Malakt sich lösenden Bewußtseins, das sich festsetzte in der Ordnung der Kunst. Solche Bildprozesse haben ja später, nach 1945, in der Amorphie des Tachismus und der Art Informel ihre gängige Form gefunden. Hier sind sie noch gehalten in dinglichen Wahrnehmungsräumen, aus denen Zeit und Perspektive entwichen sind: Pflanzen und Tiere, Häuser und Steinwerk, Wasser und Geäst; mehr und mehr vom Bild des Menschen durchzogen, breitet sich ein Netz von Orts- und Lagebeschreibungen der menschlichen Situation aus. Grundreaktionen von Freude und Trauer, Hoffnung und Verzweiflung, Liebe und Haß, Verlassenheit und Gemeinsamkeit, oft unter dem Bildvorwand der Mythologie und der Bibel, aus dem Impetus der Linie aufgebaut.

Louis Soutter war weder geistesverwirrt noch vorzeitig senil geworden, als er zu zeichnen und zu malen begann, – die Unterbringung im Asyl ging eher auf die Ratlosigkeit einer respektablen Familie zurück, die eines ihrer Mitglieder aus der bürgerlichen Ordnung entgleiten sah. Fest steht jedoch, daß dieser erzwungene Verzicht auf *äußere Welt* eine geistige Welt aufbrechen ließ, die alle Zufälligkeiten, Zerstreuungen und Vorurteile des Lebens in der Welt ausfiltriert hatte. Soutter malte ohne Reflexion auf Wirkung und Erfolg; er zeichnete auf, was ihn bewegte, Tagebücher eigentlich. Und wie alle einsamen Menschen wurde er zum unerbittlichen Beobachter seiner Umgebung: so ist sein Werk ebensosehr persönliche Einsicht wie Kritik eines von der Welt Verletzten an eben dieser Welt.

Chronologisch gesehen stehen die „Cahiers" am Anfang, datiert zwischen 1923 und 1930: meisterlich im Handwerk, Tinte oder Bleistift, und im blitzhaften Erfassen des *Gegenstandes*, dessen Struktur und Gestalt in einem Bild aufgehen. Meist ist der Bildtitel in die Zeichnung – später auch in die Bilder – hineingeschrieben, nicht als Zusatz, sondern als Bestandteil, bildliche und dichterische Einheit. Beispielsweise: „Les primevères de bois d'ébène et de vert d'émail"; dann: „Soleil Tour Lac ovale Lumière Courroux Mélancholie"; man könnte nur unvollkommen übersetzen, es verlöre sich die lyrische Schwingung dieser Wortverbindungen, die so sehr dem Bildgeschehen entsprechen. *La lumière*, das Licht: eines der faszinierendsten Momente in diesen Blättern ist die Identifizierung der Licht- mit der Gestaltbildung, das heißt die Gestalt wird aus der Umgebung ausgespart, durch Umrißbildung ins Licht gehoben.

Dann folgt die Periode der „Zeichnungen nach alten Meistern" und die des Manierismus (1930–35), wie vom Schmerz verzogene Gestalten, als wollte Soutter nochmals dem offiziellen Kanon der Kunst eine letzte Reverenz erweisen (man darf nicht vergessen, daß er ein im klassischen Sinn ausgebildeter Maler war). Nun taucht er ganz ein in seine ureigene Welt der „Kompositionen mit dem Finger" (bis 1942). Schwarze Tinte mit der Fingerkuppe in breiter Spur über den hellen Grund gezogen, wird darin zur vibrierenden, empfindungsgeladenen Farbe. Die Sujets sind Figurenfriese und -gruppen, in die immer wieder das schon in den Zeichnungen aufgetretene Erlösungsthema eindringt; in Technik und Vision dem Spätwerk Klees vergleichbar. Neben dem Werk der beiden anderen Maler des 20. Jahrhunderts, die sich mit dem Erlösungsthema befaßten, Nolde und Rouault, behauptet sich jenes Soutters als unmittelbarer. Zu der Gedächtnisausstellung in Lausanne erschien eine umfangreiche Monographie über Louis Soutter (Editions Mermold Lausanne), die sein Werk über die Schweiz zugänglich macht.

Margit Staber



Louis Soutter
Landschaft im Laternenlicht, Bleistift
zw. 1923—1930



Louis Soutter
Azaleen, Bleistift, zw. 1923—1930



Louis Soutter
Frauenkopf, Tinte, zw. 1930—1935





Louis Soutter
Rund um das Kreuz, Tinte, zw. 1935—1942

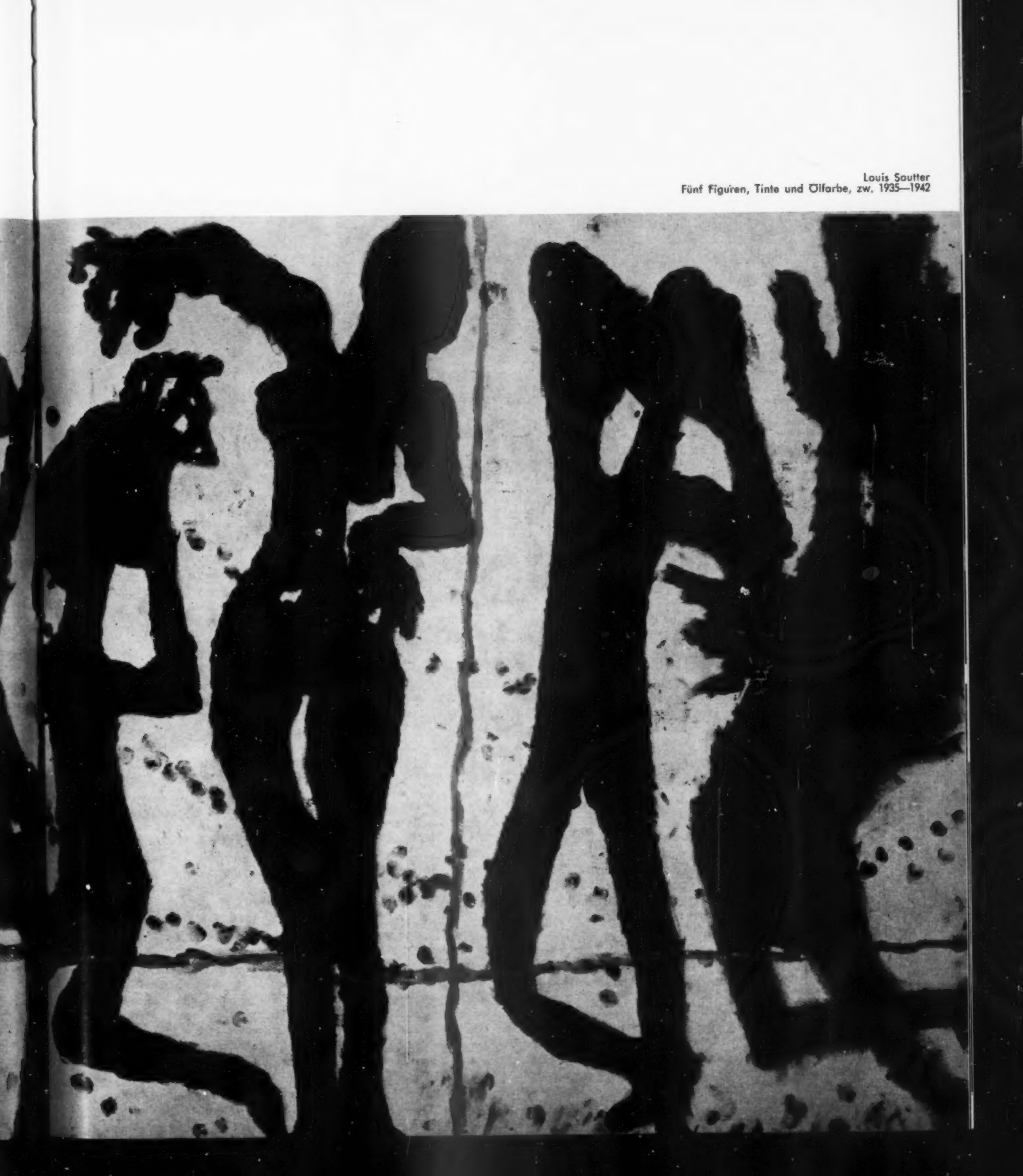


Louis Soutter
Gotische Kirche, Tinte, zw. 1923—1930

Louis Soutter
Rund um das Kreuz



Louis Soutter
Fünf Figuren, Tinte und Ölfarbe, zw. 1935—1942





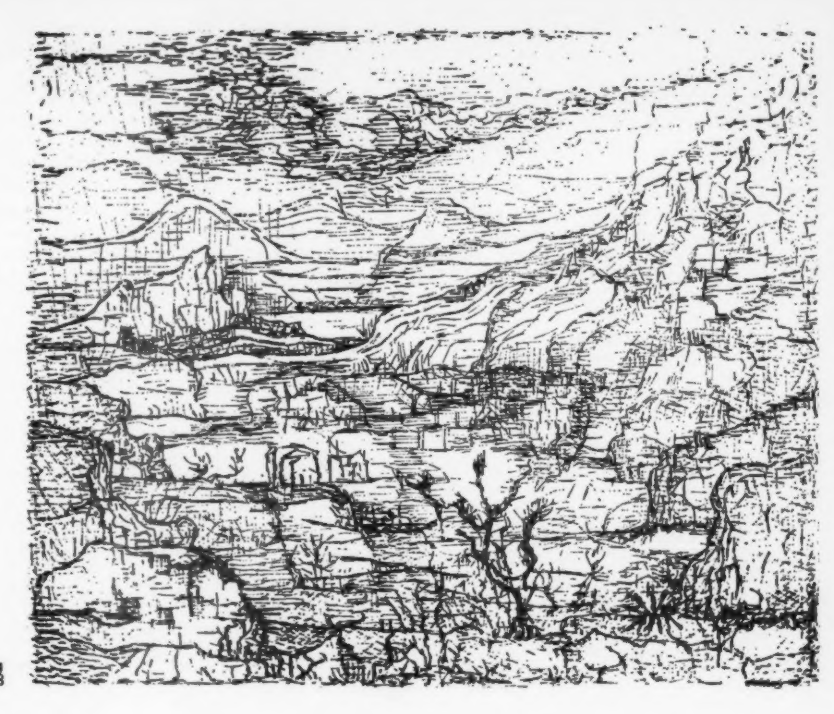
Louis Soutter
Ostern — Dies ist mein Fleisch und mein Blut,
Tinte, zw. 1923—1930

Pau

Paul Eli
republik
Konrad
stellt un
noch ge
berg, W

Das Elt
Eliasber
schen v
Glanz z
schiener
keit und
Hauses
fan Zw
Kette v
zur deu
ging 19
schütter
an der
sterung
seitdem
malen
Roger
abbrec
aus. El
schloß
ginnt e
53jährig
gleicht
Paul El
Blätter,
Arbeite
stiftbild
rungen
deutlich
denn E
durch
rungen
Ich der
an Kle

Paul Eliasberg



Paul Eliasberg
Klassische Landschaft, 1958

Paul Eliasberg, geb. 17. April 1907, wurde seit 1959 in der Bundesrepublik mit einer Kollektivausstellung bekannt, die von Dr. Hans Konrad Röthel in der Münchner Städtischen Galerie zusammengestellt und von dort aus in mehreren Städten gezeigt worden ist und noch gezeigt wird, u. a. in Frankfurt, Wuppertal, Freiburg, Heidelberg, Wiesbaden.

Das Elternhaus wurde wohl vor allem durch den Vater, Alexander Eliasberg, geprägt, der ein glänzender Übersetzer aus dem Russischen war. Heute bekommen diese seine Arbeiten bei uns ihren Glanz zurück, nachdem sie schon fast völlig vergessen und verloren schienen. Zum Freundeskreis, der sich von der geistvollen Feinsinnigkeit und der aus der russischen Herkunft bewahrten Gastfreiheit des Hauses angezogen fühlte, gehörten Heinrich und Thomas Mann, Stefan Zweig und Paul Klee. Das wurde plötzlich vernichtet durch eine Kette von Begebenheiten, die man rückschauend nur als Vorspiel zur deutschen Katastrophe unter Hitler begreifen kann. Die Familie ging 1923 unter Zwang nach Berlin, wo der Vater über diesen Erschütterungen hinstarb. Paul Eliasberg arbeitete dort zwei Jahre an der Staatlichen Hochschule am Steinplatz, um ohne viel Begeisterung Gebrauchsgraphik zu erlernen. 1926 verließ er Deutschland; seitdem wohnt und arbeitet er in Paris. Er begann nun wirklich zu malen und besuchte für eineinhalb Jahre die Akademie Ranson. Roger Bissière unterrichtete ihn. Dann mußte er seine Ausbildung abbrechen, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Der Krieg brach aus. Eliasberg wurde zur französischen Armee einberufen; später schloß er sich der Widerstandsbewegung an. Nach 1945 aber beginnt er zunehmend faßbar zu werden als Maler und Zeichner, ein 53jähriger Mann, der auf den ersten Blick eher einem Gelehrten gleicht als einem Maler.

Paul Eliasbergs Werk umfaßt Gemälde, mit Wachsstift gezeichnete Blätter, Aquarelle, Zeichnungen und Radierungen. Man kann die Arbeiten in zwei Werkgruppen scheiden: Öl-, Tempera- und Wachsstiftbilder gehören zusammen, Aquarelle, Zeichnungen und Radierungen bilden den anderen Schwerpunkt; zwei Kreise, die zwar deutlich Umriß besitzen, einander aber vielfach überschneiden, wie denn Eliasbergs Kunst überhaupt von der Form her bestimmt ist, durch ein kompliziertes, doch durchsichtiges System von Überlagerungen, Verschmelzungen und Durchdringungen.

Ich denke vor dieser Malerei eigentlich nicht an Cézanne und nicht an Klee, obgleich da etwas mitschwingen mag. Ich denke an Eliasbergs früheren Lehrer und jetzigen Freund, an Roger Bissière. Bei ihm ist eine ähnliche Form von Durchleuchtung am Werke; auch bei ihm wird der Bildkörper mosaikartig aufgebaut, und nirgends ist die Empfindung, als sähe man durch die Fäden eines Gewebes in einen schwebenden, unermeßlichen Raum, angemessener als vor den Bildern dieses Malers. Eliasberg ist fester, sein Auftrag undurchlässiger und mühevoller. Er besitzt nicht die technische Vollkommenheit des Älteren. Er will etwas anderes verwirklichen, aber dazu bedarf es bei Eliasberg bisher noch des Aquarells, der Zeichnung. Erst hier spricht sich der Künstler ganz aus.

Mit den Zeichnungen sind wir im Zentrum des Werks. 1941 ist ein Blatt entstanden, das merkwürdig an eine späte Zeichnung Carl Blechens erinnert, eine Parklandschaft, deren Bäume mit ihrem sperrigen Geäst dem Blatt etwas von dekorativer Expressivität verleihen. („Aix en Provence"). Eliasbergs Arbeiten dieses und der folgenden Jahre sind offenbar von dieser Auffassung des Gegenstandes geprägt, die immer einen spürbaren dekorativen Zug enthalten, heiter, hell; die eigene Aussage deutet sich nur an. Davon ist weder die Malerei frei, noch die Aquarelle dieser Zeit. Aber im Jahre 1956 entsteht eine Zeichnung, die den Titel „Strand von Peniscola" trägt. Sie ist mit spitzer Feder und Tusche ausgeführt, eine Technik, die Eliasberg deutlich bevorzugt.

Die „Klassische Landschaft" von 1958, ausgeführt mit bräunlicher, sipiaartiger Tinte, macht den Gewinn bewußt. Das Heitere, Zartleuchtende der aquarellierten Blätter ist verschwunden. An dessen Stelle ist etwas Gespenstisches getreten, eine magische Verzauberung, die der Landschaft alles Augenblickliche nimmt, die individuellen Züge zum Verlöschen bringt zugunsten des Dauernden, Typischen. Das breite zerklüftete Tal mit dem verdorrten Strauch im Vordergrund ist merkwürdig präzise erfaßt trotz scheinbarer Überfülle von Verästelungen und Verspannungen. Das Gebirge, von den Stigmata nicht endender Erosionen versehrt, die ihr Werk in Tal und Himmel fortzusetzen scheinen, ist ohne bestimmbares Gesicht, ist nur altes Gestein. Und so fühlt man sich vor einem solchen Blatt auch nicht an einen Maler unserer Zeit erinnert, sondern an einen Meister des 17. Jahrhunderts: an Herkules Seghers.

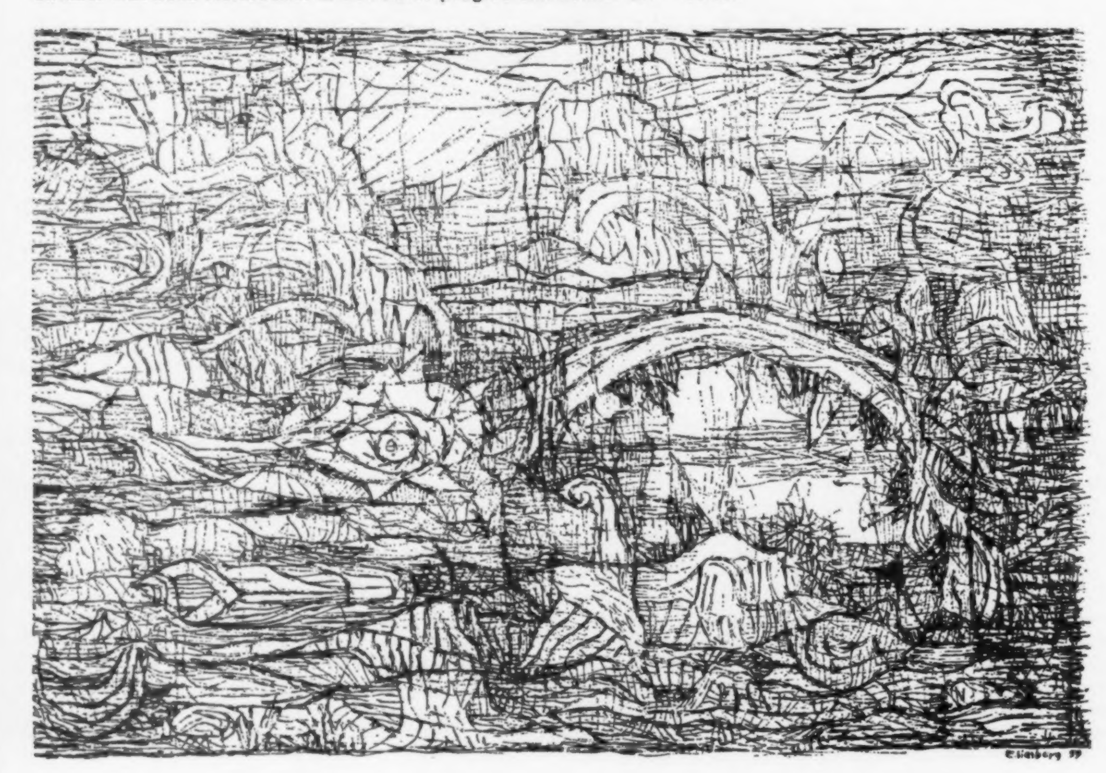
Auch die „Phantastische Landschaft mit Brücke", 1959, besitzt diese zeitlose Physiognomie. In gebündelten Strichlagen erstehen die Formen von großen Muscheln. Sie haben gezackte Panzer, die mit ihren Spitzen als versteinerte Strahlenbündel daliegen. Unmerklich gehen diese ruhenden Sterne in die schroffen Berggipfel über, die ver-

wittert wie jene bis zum oberen Bildrand aufgewachsen sind. Die Brücke führt an kein neues Ufer, sie bindet die Formen enger zusammen und öffnet mit ihrem Bogen nur den Blick in eine von Rissen durchzogene Weite, eine Grotte der Unterwelt. Gewiß, das ist nicht ohne Klees zeichnerisches Werk möglich – und ist doch selbständig und eigenartig. Vielleicht, weil alles Spielerische, alles Ironische ganz fehlt.

In nächster Nachbarschaft zu den Zeichnungen stehen die Radierungen. Eliasberg arbeitet hier in der Technik des „vernis mou". Auf den Firnis, der fetthaltig ist und deshalb weich bleibt, legt er Japanpapier und zeichnet darauf mit Stiften verschiedener Härte und Dicke. Manchmal schiebt er zwischen Platte und Papier ein Gewebe, dessen Struktur sich beim Aufdrücken in den Firnis prägt. Dann kommt der Ätzvorgang. Diese Technik, die auf Seghers zurückgeführt wird, entspricht dem, was Eliasberg als Zeichner ausdrücken will, vollkommen.

Eliasberg gehört zu dem großen Kreis von Malern, die sich zwar in ihren Arbeiten von dem realistischen Bild der Dinge entfernen, indem sie jene verwandeln, auflösen, bloßlegen, auf Strukturen oder Grundformen zurückführen, die aber den Gegenstand beibehalten. Für Eliasberg scheint es den Begriff „Abstraktion" oder „Abstrakte Kunst" nicht zu geben. Landschaft, Baum und Gras, die Fluren, die Häuser und Tempel bleiben präsent, ihres Fleisches entkleidet, so daß nur der innere Umriß bestehen bleibt, den man eher für das Zeichen des Gegenstandes halten möchte, als für den Gegenstand selbst.

J. Chr. Jensen



Paul Eliasberg
Phantastische Landschaft mit Brücke, 1959

Architektur als angewandte Physiologie

Am 8. April 1892 wurde Richard J. Neutra in Wien geboren. Er studierte zunächst in Wien und ging später nach Zürich, wo er auch in den Jahren zwischen 1919 und 1923 als Architekt und Städtebauer tätig war. Die Frühzeit Neutras wurde im wesentlichen durch die großen Architekten der Wiener Schule geprägt, durch Otto Wagner und Adolf Loos, die in ihren epochemachenden Bauten vieles von dem vorweggenommen haben, was Neutra und andere Architekten sich später zum Ziele setzten: die organische Umgestaltung unseres Lebensraumes in allen seinen Erscheinungsformen, von der Wohnsiedlung bis zur Innenraumgestaltung und zum Gebrauchsgerät. Die Wiener Tradition, die sich in seinen Werken bis in die Berücksichtigung spezifischer Materialfunktionen, Farben und Oberflächenreize verfolgen läßt, wurde jedoch von Neutra weiterentwickelt, insbesondere durch die Erforschung vorkünstlerischer Voraussetzungen, die für eine kommende Architektur Grundlage sein müssen. Neutra will die Architektur in gewissem Sinne als angewandte Physiologie aufgefaßt wissen; das konstruierte Milieu muß die Funktionen des Lebendigen zur Entfaltung bringen. „Ein Klient ist nicht", sagte er einmal, „sondern er wird; er entwickelt sich, während wir ge-

art wird,
vollkom-

zwar in
rnen, in-
ren oder
behalten.
Abstrakte
uren, die
eidet, so
für das
genstand
. Jensen

schaft

en. Er
vo er
t und
esent-
prägt,
chen-
eutra
orga-
n Er-
aum-
, die
scher
läßt,
durch
eine
die
auf-
des
agte
ge-

Richard Neutra
Wohnhaus in Los Angeles, Kalifornien





Fotos: I. Shulman

„Junge
Emil Sc



„Junger Westen", Kunsthalle Recklinghausen:
Horst Antes



„Junger Westen", Kunsthalle Recklinghausen:
Wilhelm Loth

„Junger Westen", Kunsthalle Recklinghausen:
Emil Schumacher

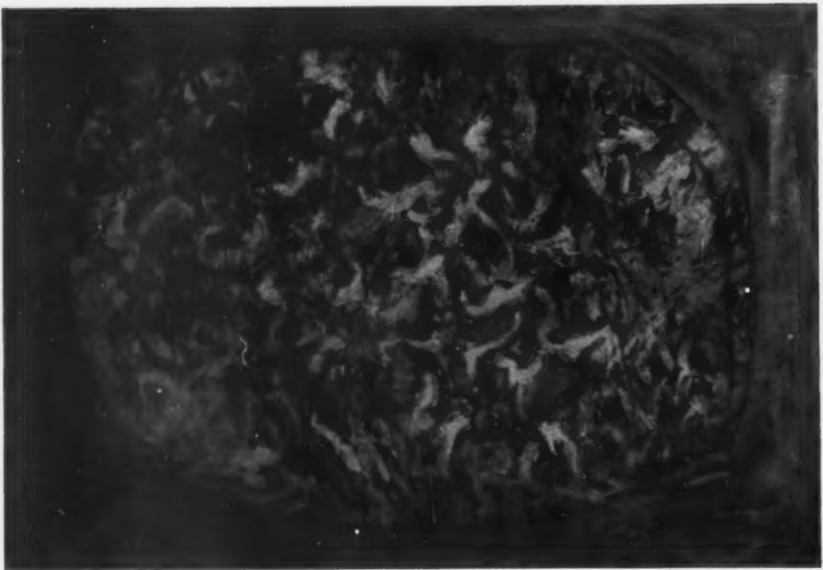


„Junger Westen", Kunsthalle Recklinghausen:
Thomas Grochowiak



„Junger Westen", Kunsthalle Recklinghausen:
Gustav Deppe





„Junger Westen", Kunsthalle Recklinghausen:
Hans Werdehausen

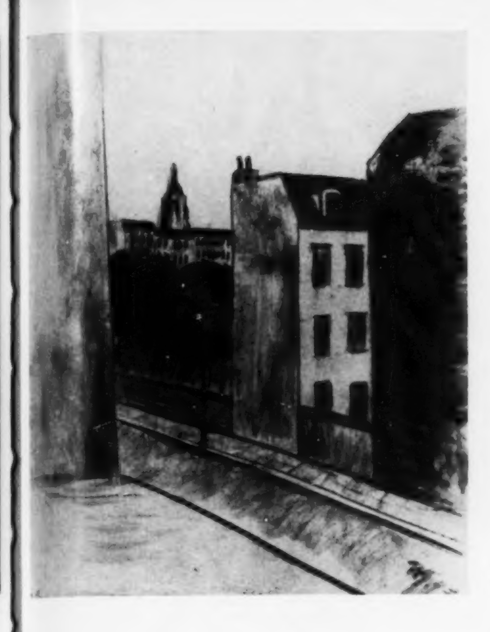
Kestner-Gesellschaft, Hannover:
Pierre Soulages, 1959



Etienne Hajdu, 1959
Kestner-Gesellschaft, Hannover:



Galerie
Hans La





Kunstverein Braunschweig:
Bertil Sjöberg

Galerie Dieter Brusberg, Hannover:
Werner Heldt





Galerie Dieter Brusberg, Hannover:
Hans Laabs

Kunstverein Hannover:
Alfred Lörcher

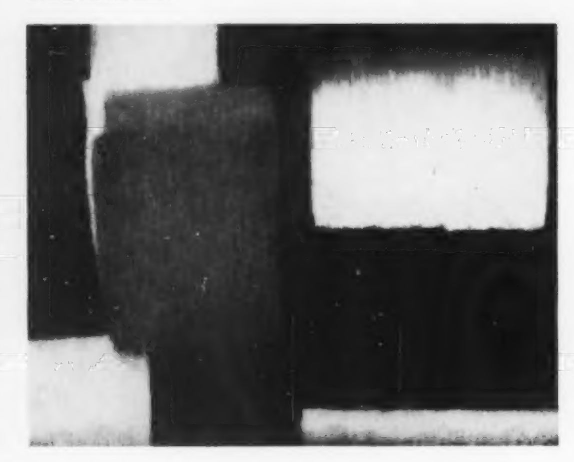


Kunstschau Wolfsburg:
Camaro

„Deutscher Künstlerbund"
Staatl. Kunsthalle Baden-Baden:
Emil Cimiotti



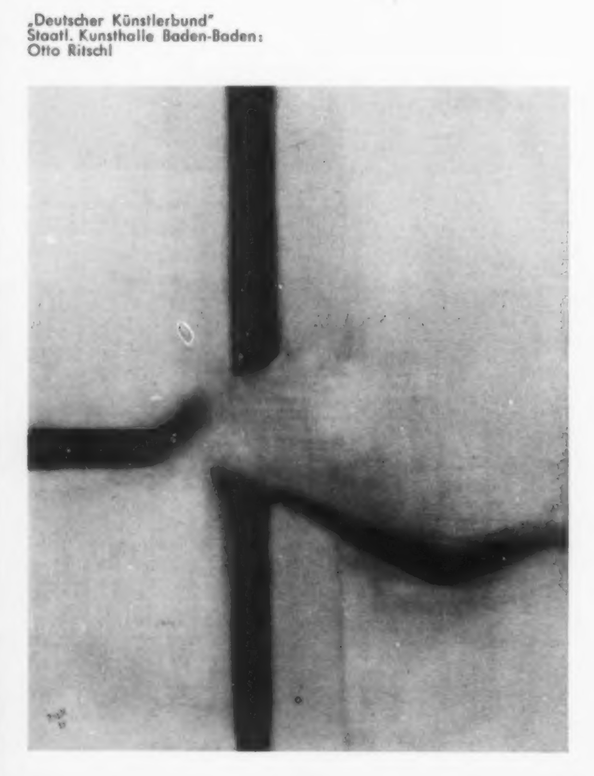
„Deutscher Künstlerbund"
Staatl. Kunsthalle Baden-Baden:
Georg Meistermann



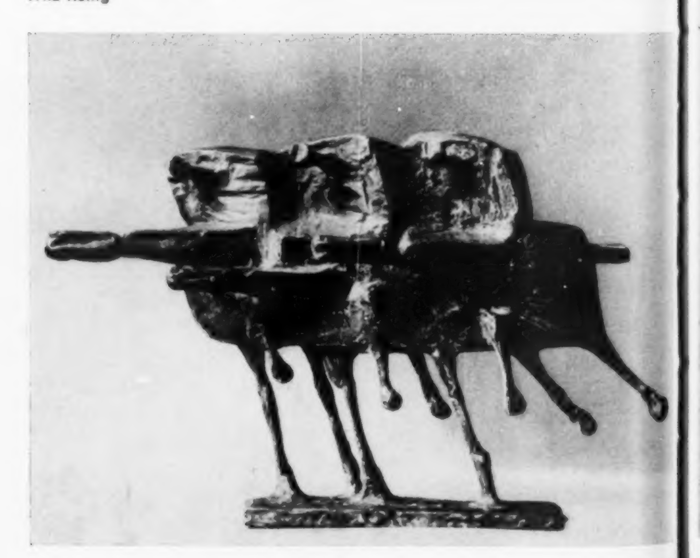
„Deutscher Künstlerbund"
Staatl. Kunsthalle Baden-Baden:
E. W. Nay



„Deutscher Künstlerbund"
Staatl. Kunsthalle Baden-Baden:
Otto Ritschl



„Deutscher Künstlerbund"
Staatl. Kunsthalle Baden-Baden:
Fritz König



„Deutsche
Staatl. K
Gerhard



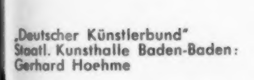
„Deutscher Künstlerbund"
Staatl. Kunsthalle Baden-Baden:
Karl Hartung



„Deutscher Künstlerbund"
Staatl. Kunsthalle Baden-Baden:
Walter Schelenz

„Deutscher Künstlerbund"
Staatl. Kunsthalle Baden-Baden:
Wilhelm Loth





„Deutscher Künstlerbund"
Staatl. Kunsthalle Baden-Baden:
Gerhard Hoehme





„Deutscher Künstlerbund"
Staatl. Kunsthalle Baden-Baden:
Heinz Battke



„Deutscher Künstlerbund"
Staatl. Kunsthalle Baden-Baden:
Karl Fred Dahmen



Galerie Clasing, Münster:
Jupp Lückeroth

meinsam von Stufe zu Stufe vorangehen. Überhaupt ist nichts Statisches am Menschen, er ist eine dynamisch wandelbare Erscheinung. Ein Architekt beschäftigt sich nicht mit dem Menschen, der 182 cm groß ist, wie im Modulor, sondern er beschäftigt sich mit einem Menschen, der als Embryo beginnt, später geboren wird, aufwächst, dann, nachdem er gekrochen ist, anfängt zu gehen usw. bis er immer mehr verblüht und ehrwürdig wird. Ein Architekt behaust keine statische Situation, sondern er behaust, wie ich mich ausdrückte, ein Bündel von Lebensprozessen; das ist das Entscheidende, wie ich es sehe. Es handelt sich um die Behausung von dynamischen Prozessen, die vorgehen."
1923 wanderte Neutra nach den Vereinigten Staaten aus. Er arbeitete zunächst mit den Architekten Holabird und Roche zusammen, eine Zeitlang auch mit R. M. Schindler, der zehn Jahre zuvor ebenfalls aus Wien in die USA gekommen war, und gewann dann Kontakt zu Frank Lloyd Wright, der in jener Zeit noch isoliert stand und den jungen Kollegen aus Europa gern aufnahm. Im Grunde hatten sie gleiche Ziele; beide suchten die organisch bestimmte Struktur des Baukörpers zu realisieren, beide suchten die organischen Gegebenheiten der Landschaft zum mitfigurierenden Bestandteil des Hauses zu machen, und beiden galt die Anerkennung der Eigengesetzlichkeit der alten und neuen Materialien als eines der wichtigsten Kriterien guten Bauens. So war Neutra der Ansicht, daß an sich keines der vorhandenen Materialien modern sei, modern würden sie vielmehr erst durch ihre Anwendung.
Seit 1926 hat Neutra eine eigene Praxis in Los Angeles. Er hat sich mit planerischen Aufgaben beschäftigt, mit dem Bau von Schulen, mit Wohnungsbauten für Millionäre und Siedlungsprojekten für Arbeiter, mit Verwaltungs- und Gemeinschaftsbauten, Hotels, Fabriken usw., so daß die Sicht Neutras als des Architekten luxuriöser Einfamilienhäuser ebenso falsch ist wie der Versuch, Neutra lediglich in seiner Bedeutung als Schularchitekt zu sehen. Die Vielfalt der von ihm bewältigten Aufgaben läßt keine Isolierung zu und erweist ihn als einen der wirklich universalen Architekten.
Als Stadtplaner von hohem Rang weisen Richard J. Neutra seine zusammen mit Robert E. Alexander erarbeiteten Projekte für Guam, Puerto Rico, die Siedlung Channel Heights, San Pedro, Kalifornien aus, bei denen neue Prinzipien der organischen Gliederung zur Anwendung kamen. (In seinem Buch „Survival Through Design" sagt Neutra: „ ... es dämmert endlich der geschichtliche Augenblick, in dem eine Schar physiologisch und soziologisch unterrichteter produktiver Berufe – Stadtplaner, Architekten, Sozialpolitiker, alle auf gedeihliches Zusammenarbeiten eingestellt – ermutigt werden muß, für gesunde Entwicklung einzutreten und eine Umwelt neu zu bauen, die eine Hilfe sein kann und nicht ein Hemmnis für das Weiterleben, das Überleben der Art" (S. 457).)
Besondere Bedeutung erlangte Neutra durch seine Experimente und Leistungen auf dem Gebiet des Schulbaus. Seine intensive Beschäftigung mit dieser bislang meist unterschätzten Bauaufgabe hat in den USA eine Bewegung ins Leben gerufen, die den Bau von Schulen zur nationalen Angelegenheit machte und die heute ein beachtliches Niveau erreicht hat. Es darf nicht übersehen werden, daß zahlreiche neue Entwicklungslinien in Europa, besonders nach dem Zweiten Weltkrieg ohne die entscheidenden Anregungen durch den amerikanischen Schulbau nicht denkbar sind, der drei Jahrzehnte früher wiederum von europäischen Architekten – im wesentlichen von dem Österreicher Richard J. Neutra – geprägt wurde.
Ein weiteres wichtiges Betätigungsfeld fand Richard J. Neutra im Wohnbau. Kaum ein anderer Architekt im 20. Jahrhundert hat wie er durch vorbildliche Bauten und zahlreiche Buchveröffentlichungen auf dieses zentrale Problem der neueren Architektur hingewiesen. Aus einer lebenslangen reichen Erfahrung hat er immer wieder die Mißstände aufgezeigt, die der überwältigenden Mehrzahl der Wohnbauten in allen Ländern anhaften. Im Einfamilienhaus, das durch ihn zu einer fast nicht zu überbietenden Vollendung und Reife geführt wurde, konnte der von der angewandten Physiologie ausgehende Architekt alle Konsequenzen ziehen, die er auf Grund seiner Beschäftigung mit den Lebensformen der Pflanzen und Tiere, der primitiven und zivilisierten Menschen gewonnen hatte.
In Neutras Buch „Survival Through Design" steht der Satz: „Unsere tiefen, unbewußten Reaktionen verleihen solcher Umwelt dämonische Macht über uns". Diese für ein negatives Beispiel geprägten Worte machen deutlich, daß nicht nur geistige Werte und plastisch-sinnliche Symbole sich des Menschen in ambivalenter Weise bemächtigen, sondern daß auch gestaltete oder ungestaltete Räume ihn in einem Maße verändern, wie er es selbst nicht wahrnimmt, noch sich vorzustellen vermöchte. Die Architektur, so verstanden, ist in der Lage, Medium eines universalen therapeutischen Prozesses zu sein, der den Menschen in eine organische Gemeinschaft einbindet und mithilft, die Voraussetzungen für das zu schaffen, was man gemeinhin unter Glück, Harmonie oder geordneter Gefühlshaltung versteht.
Neutra ist als einer der Großen der zeitgenössischen Architektur anzusehen, aber auch als antirevolutionärer Revolutionär; denn für ihn gibt es keine gewaltsamen Veränderungen, für ihn ist die organische Entwicklung und Entfaltung in jeder Hinsicht wichtiger. Ob es sich um einen Einzelbau handelt, ob um ein größeres zusammenhängendes Projekt oder auch um die allgemeine Zeitentwicklung – immer dreht es sich für ihn darum, in den Vorgegebenheiten die ihnen innewohnende organische Lebendigkeit zu finden und nach dieser sein Tun auszurichten. Nicht gegen die natürliche Entwicklungsabfolge, sondern im Einklang mit ihr will Richard J. Neutra schaffen. Er ist der Typ eines universalen Therapeuten, der sich lediglich im Bereich der Architektur angesiedelt hat, dem aber letzten Endes sein ganzes architektonisches Tun Mittel zum Zwecke eines umfassenderen Prozesses bleibt. Udo Kultermann

AUSSTELLUNGEN

KUNSTBRIEF AUS NIEDERSACHSEN

Sechzehn europäische Länder und die USA waren an dem Zustandekommen der ersten *Pierre-Soulages*-Ausstellung beteiligt, die einen Gesamtüberblick über das Schaffen dieses Künstlers gab und in welcher Dr. Werner Schmalenbach in den Räumen der *Kestner-Gesellschaft* Hannover 79 Gemälde und einige Graphiken versammelte. Die Ausstellung geht von Hannover weiter ins Museum Folkwang Essen, ins Gemeentemuseum Den Haag und ins Kunsthaus Zürich. Der einundvierzigjährige Südfranzose Soulages macht mit der Gewalttätigkeit seiner schwarzen, bildbeherrschenden Balkenschrift und der Hintergrundillumination von kokett klangvoll leuchtender Farbe starkes Selbstbewußtsein und mittelmeerisch-legitime Freude am Dekor sichtbar. Bemerkenswerterweise neutralisieren sich bei Soulages Schwarzmalerei und Illumination soweit, daß die von den Bildern ausgehenden Raum- und Bewegungswirkungen zu einem hochkarätigen optischen Wert, aktuell und zeitlos, zusammenfallen. Zur Zeit erzielen die Bilder Preise von 35 000 bis 80 000 Mark. In den Ausstellungsräumen der Kestner-Gesellschaft hingen sie etwas zu eng, worunter ihre Lesbarkeit litt. – Während die Soulages-Ausstellung und eine Reihe anderer von Schmalenbach im vorigen Jahr zusammengestellter Kollektionen zur Zeit noch in weiteren in- und ausländischen Museen und Galerien gezeigt werden, eröffnete die Kestner-Gesellschaft schon wieder die nächste bemerkenswerte Kunstschau: 55 Plastiken sowie Zeichnungen und Druckgraphik von *Etienne Hajdu*, dem seit 1927 in Paris lebenden Rumänen ungarischer Herkunft. Hajdu war Schüler von Bourdelle und Boucher und gehörte einige Jahre der Ecole des Beaux Arts in Paris an. Es dauerte mehr als ein Jahrzehnt, ehe er in der Galerie Jeanne Bucher die erste eigene Ausstellung beschickte. Seit 20 Jahren ist er laufend hervor-

getreten. In der Kestner-Gesellschaft sind neben einigen frühen Arbeiten eine Reihe Marmorplastiken zu sehen, wohlklingende Gegenstände von geringem Volumen, die aus Graphikformen von George Braque entwickelt sein könnten. Der lyrischen Sprache seiner Marmor-, Alabaster- und Steinskulpturen setzt Hajdu mit Mut zum Kontrast eine dramatische Monumentalität in Bronze- und Aluminiumreliefs entgegen. In diesen aus mehreren komplizierten Arbeitsgängen hervorgehenden, nach Wänden verlangenden plastischen Verwirklichungen gehen Formenreihung und Komposition eine keinesfalls geruhsame, aber doch glückliche Ehe ein. Die Ausstellung geht von Hannover in das Museum am Ostwall nach Dortmund, in die Städtische Kunsthalle nach Mannheim und in das Städtische Museum nach Leverkusen.

Als der Kunstverein Hannover vor einem Jahr in der 121. Frühjahrsausstellung 1960 von *Alfred Lörcher* mit den Plastiken „Fernseher", „Konferenz" und „Panik" erste Beispiele seines revolutionierenden Altersstils zeigte, wurden diese Arbeiten noch weithin als Kuriositäten oder interessante Außenseiterlösungen betrachtet. Kaum ein Jahr später aber in der im Januar und Februar dieses Jahres gezeigten großen Lörcher-Ausstellung mit 73 Plastiken und 26 Zeichnungen wurde dem hannoverschen Kunstpublikum mit einem Schlage bewußt, wie sehr Lörcher in das Zentrum gegenwärtiger Vorstellungen getroffen hat. Die Besucher standen vor Lörchers wie aus dem zehnten Stock gesehenen Figurengruppen und erkannten ihre eigene Gemeinschaft und sich selbst darin wieder. Die zu Serien zusammengesetzten und gleichzeitig auf die Grundfläche komponierten, sehr lebendig aus plastischer Andeutung daseienden und gemeinsam agierenden Figuren sind von äußerster Realität. Die Plastiken sind bildnerische Selbsterkenntnisse unserer pluralistischen Gesellschaft. Mehrere Arbeiten des sechsundachtzigjährigen Künstlers fanden in Hannover einen Käufer. – Parallel zur Lörcher-Schau zeigte der Kunstverein Hannover hundert Gemälde und Graphiken des siebzigjährigen Malers *Max Kaus*. In dessen aus dem Expressionismus stammenden Werk setzt sich stets ein illustratives Element gegenüber expressiven Formen und einem später sehr strengen Bildaufbau durch. Die tektonische Versteifung der Bilder wirkt wie ein Rettungsring. Ganz eigenartig ist Kaus nur im „Malerischen"; die Palette erzeugt subtile Farbklänge: optische Musikalität in Moll. – Die *122. Frühjahrsausstellung* des Kunstvereins Hannover zeigt zur Zeit 209 Bilder und 34 Plastiken von 88 Malern und 19 Bildhauern. Das Thema der Ausstellung heißt „Die Wandlung des Naturbildes". Doch wurde in der Frühjahrsschau diese Wandlung weder bei dem einzelnen beteiligten Künstler an Hand einer Folge von Bildern dokumentiert noch in der Gesamtentwicklung der Malerei der letzten 60 Jahre gezeigt. In beiden Fällen hätte eine solche Ausstellungsanordnung auch dem Grundkonzept der „Frühjahrsausstellung" widersprochen, das einen repräsentativen Querschnitt durch das zeitgenössische Schaffen in der Bundesrepublik und Westberlin vorschreibt und deshalb einen Wandel innerhalb einer längeren Entwicklung gar nicht zeigen kann. Bleibt also die Vermutung, daß das Thema der Ausstellung einem literarischen Affekt ohne bildnerische Konsequenzen entstammt. Jedenfalls verwirrte es auch die Hängekommission, die schließlich die Bilder chronologisch nach Lebensalter der Künstler ordnete und so mit hervorragenden Einzelwerken (zum Beispiel von Bargheer, Buchheister, Camaro, Cimiotti, Gilles, Grieshaber, Gotsch, Heckel, Herkenrath, Hoehme, Sigrid Kopfermann, Kurt Lehmann, Nay, Neubauer, Oelze, Purrmann, Ursula Querner, Emy Roeder, Rogge, Bernard Schultze, Emil Schumacher, Toni Stadler, Trökes, Wendland, Wolfhagen) eine sonderbare provinzielle Buntheit erzeugte. An mehreren Stellen heben qualitätvolle Bilder, die nicht zueinander passen, sich in ihrer Wirkung weitgehend auf. In diesem Zusammenhang fiel auf, daß fünf Mitglieder der Jury mit zwei bis fünf eigenen Bildern besonders gut in der Ausstellung und außerdem mit je einer Abbildung auch im Katalog hervorragend vertreten sind. Die Frage wurde laut, ob nicht eine Jury, deren Mitglieder von vornherein auf eine Ausstellungsbeteiligung verzichten, freier und für die Gesamtanlage der Ausstellung nützlicher entscheiden könnte. In der Ausstellung ist neben einer starken Gruppe von 27 Hannoveranern als größte Gruppe Berlin mit 36 Beteiligten vertreten. Aus dem übrigen Westdeutschland kommen 34, aus dem Ausland drei und aus Niedersachsen außerhalb Hannover sieben Beteiligte.

Die Galerie *Dieter Brusberg* zeigte zu Anfang des Jahres 35 Ölgemälde, 13 Zeichnungen und Aquarelle und mehrere Dutzend Lithographien und Radierungen des auf Ibiza lebenden Malers *Heinz Trökes*. Ihn führt seit zehn Jahren ein Reise- und Wanderleben durch ganz Europa, er wird vor allem von den Mittelmeerländern angezogen, er machte tropische Streifzüge bis nach Bombay und Ceylon. Trökes' Welterfahrung ist in seinem malerischen und graphischen Werk treu aufgezeichnet. Seine Lithos und Radierungen sind von meisterhafter Beherrschung der Mittel, wobei ein phantastischer Aufwand an Form immer mehr zugunsten von Maß und Klarheit reduziert wird. Spukhafte Gegenständlichkeit verwandelte sich zu Zeichenhaftem und wurde schließlich zu rhythmisch und rauschhaft klingenden Formen- und Farbsätzen von weitgehender Abstraktion gefügt. In den letzten Gemälden erscheinen mittelmeerisch-glühende Farben wie von tropischer Sonne in die Leinwand eingebrannt, während die Formenrhythmen aus abenteuerlich-magischem Trommelschlag herzurühren scheinen. – Aus eigenem Besitz und aus privaten und öffentlichen Leihgaben stellte die Galerie Dieter Brusberg eine Ausstellung von Gemälden, Aquarellen, Lithographien und Holzschnitten des 1954 auf Ischia gestorbenen Malers *Werner Heldt* zusammen. Es waren durchweg Bilder aus Heldts zehnjährigem Schaffen nach dem letzten Krieg, jener fruchtbaren Zeit des Künstlers, die seinen europäischen Ruhm begründete. Heldt hat in seinen leeren Berliner Straßenbildern, hinter deren kulissenhaften Häuserfronten sich der zutiefst verängstigte Mensch verborgen zu halten scheint, die Daseinsfurcht nach der „Stunde Null" exemplarisch ins Bild gebracht. Heldts physische Existenz ging daran zugrunde. Was geblieben ist, kennzeichnet Dr. Werner Schmalenbach, der Heldt 1957 in der Kestner-Gesellschaft zeigte, mit den Worten: „. . . . unzweifelbar, daß dies europäische Kunst ist: der Atem reicht weit, und der Rang bedarf des nationalen Maßstabs nicht." – In den oberen Räumen der Brusberg-Galerie hingen zur gleichen Zeit zehn Ölgemälde und 22 Collagen des aus Treptow an der Rega stammenden Wahlberliners *Hans Laabs*, der seit einiger Zeit auf Ibiza lebt. Die Bilder sind aus zweierlei Grunderfahrung geformt: Aus Zärtlichkeit zur sichtbaren Welt und aus Unbehagen über die barbarische Gleichgültigkeit dieser Welt dem Einzelnen gegenüber. Hans Laabs Collagen sind aquarellierte Seidenpapiere, die durch Farbbehandlung unterschiedlich transparent werden und beim Übereinanderkleben zartere und dichtere Farbschleier bilden, zu denen noch reizvolle, beim Kleben entstehende Knitterstrukturen treten. In diesen zärtlichen Farbrealisierungen des Sichtbaren, die ganz abstrakt sind und doch eine tiefe Verwandtschaft zu Caspar David Friedrich und Lyonel Feininger haben, schwingt aber auch schon ein formales Verstörtsein mit, das in den großen Ölbildern dann als Dissonanzen der Komposition sichtbar wird. Die Bilder sind wortkarge, redliche Arbeiten, in denen Heimatlosigkeit, diese Gefährdung des Gleichgewichts, aus Liebe zur Welt gebannt bleibt. – In Brusbergs neuester Ausstellung werden drei Pariser „Mobilisten" zusammen mit dem Essener Architekten Schulze-Fieletz vorgestellt. Die vier Aussteller sind der Meinung, daß sich der archimedische Punkt, von dem aus man die Welt aus den Angeln heben könnte, noch nicht habe finden lassen, daß vielmehr im Gegenteil alles wieder stärker fließe und in Bewegung geraten sei und daß daraus auch für die bildende Kunst und die Architektur die Konsequenzen gezogen werden müßten. *Schulze-Fielitz* zeigt Modelle und Fotos von konstruktiv errechneten Raumstrukturen, deren praktische Anwendung eine große Variabilität und Beweglichkeit von Bauwerken bewirken soll. Der Maler *Soto* (Paris) zeigt Bilder mit feingliedrigen graphischen Gitterstrukturen, vor die er ebenso feine plastische Drahtstrukturen spannt. Die Betrachtung dieser Reliefbilder erzeugt bei dem Betrachter eine Unzahl verschiedenartiger, mehrwertiger, flimmernder Eindrücke. Der aus Griechenland stammende Pariser Plastiker *Takis* stellt dazu seine Signalplastiken aus, sowie einige seiner „Telemagnetismen", diese sind Anordnungen plastischer Elemente, die durch magnetische Energie im Gleichgewicht gehalten werden, jene sind plastische Elemente, die auf dünne Stahlstäbe montiert sind und sich in jedem Luftzug schwankend bewegen. Technisch verspielt liebenswert sind schließlich die „Automobilen Skulpturen" von dem in Paris lebenden deutschen Tänzer und Mechaniker aus Leidenschaft *Harry Kramer*, Apparate, Spielzeuge von surrealer und graziler Nutzlosigkeit. Allen Austellern gemeinsam ist die Absicht, Bewegung als neues bildnerisches Mittel stärker verwendbar zu machen, ihr eine unmittelbarere ästhetische Funktion zu geben als Kubisten und Futuristen und ihre Nachfolger ihr bisher geben konnten. Bezeichnend für die Ausstrah-

lung der Brusberg-Galerie: In Bremen eröffnete die junge „Galerie Art" in Zusammenarbeit mit Brusberg eine Trökes-Ausstellung mit Gemälden, Lithographien und Radierungen, die starke Beachtung fand. Im Berliner „Haus am Waldsee" wurde in Zusammenarbeit mit Brusberg eine große Schau der „Grupo Ibiza 59" eröffnet, an der die Deutschen Neubauer, Laabs, Bechtold und Broner, der Amerikaner Robert W. Munford, der Spanier Antonio Ruiz und der Schwede Bertil Sjöberg beteiligt sind.

Der Schwede *Bertil Sjöberg* wurde in Deutschland zum ersten Mal in vollem Umfang im Kunstverein Braunschweig vorgestellt. Ebenfalls mit Unterstützung von Brusberg Hannover wurden in Braunschweig im Haus *„Salve Hospes"* Ölbilder, Zeichnungen, Aquarelle, Monotypien und Collagen von Sjöberg gezeigt. Was die internationale Malerkolonie auf Ibiza zusammengeführt hat, läßt sich auf drei Ursachen zurückführen: Einige bezogen hier so etwas wie einen Anstand, von dem herab sie den Dschungel der alten Welt aus peripherer Sicht besser überblicken können; einige suchten die berühmte „einsame Insel", weil sie genug vom Weltgeschrei hatten und Ruhe brauchten; andere schließlich fanden es zu Hause, irgendwo in Europa oder der USA, einfach langweilig und landeten hier eines Tages aus Abenteuerlust. Der Schwede Sjöberg gehört, nach seinen Bildern zu urteilen, zu den letzteren. Nach der Ausbildung an der Königlichen Akademie seines Heimatlandes und nach entscheidenden Anregungen durch die Kunst Cézannes und Bonnards in Paris zog er aus, um im zeitgenössischen Kunstbetrieb das Fürchten zu lernen, praktiziert jetzt Tröpfel-, Schleuder- und Kritzeltechniken und bleibt in allen Bildern „Landschafter", der fortwährend seine Heimat malt, die er verlassen hat. Landschaften sind allerdings bei diesem Maler stereomorphe, die vielgestaltige Tiefe betreffende Signaturen der Erde, des Himmels und aller Elemente, die dazwischen sind. – Gleichzeitig mit dieser Ausstellung waren im Haus *„Salve Hospes"* Plastiken von dem sechsunddreißigjährigen Hamburger Bildhauer *Werner Reichold* zu sehen. Reichold studierte bei Edwin Scharff in Hamburg und gelangte über brancusische Rundformen zu eigener Ausdrucksweise, die ihn heute mehr in die Nachbarschaft von Gonzalez, Lipton, Roszak und Reg Butler stellt. Ovale Eisenplatten werden von ihm als gebogene Schalen mit dem Schweißbrenner zusammengenäht und umschließen Räume, wie wenn diese behütet und geborgen werden sollten. Zuweilen treten aus dem Innern solcher Räume scharfe Zangen, krallenartige Gestänge hervor. Schalen und Gestänge weisen auf einen nicht sichtbar zu machenden Innenraum hin: auf das Leben selbst. So haben die Plastiken einen raumordnenden und darüber hinaus einen organischen Charakter.

Die *Galerie Schmücking* Braunschweig stellte Gemälde und Graphiken eines Malers aus, der fast zehn Jahre lang nicht mehr hervorgetreten ist, obgleich ihm für ein bemerkesnwertes frühes Oeuvre konstruktiver Malerei vor einem Jahrzehnt Preise, ein Stipendium und eine Reihe öffentlicher Aufträge zuteil wurden. Der Maler *Karl Schaper* zog sich aus dem Kunstbetrieb der fünfziger Jahre zurück und legte sogar ein paar Jahre sein Malwerkzeug ganz beiseite. In der Zwischenzeit machte er mit seiner Frau Susanne Schaper eine Reihe großer Bildteppiche, die unter anderem nach Frankreich und in die USA verkauft wurden und von denen einer in der Documenta II ausgestellt war. Schaper hat vor etwa drei Jahren wieder zu malen begonnen und ist konsequent einen Weg in die radikale Vereinfachung gegangen. Was nunmehr bei Schmücking vorlag, waren reife Leistungen eines Malers, der durch Bitterkeit, Enttäuschung und Sarkasmus hindurchgegangen ist, es sich selber unendlich schwer gemacht hat und an allem bildnerisch gewachsen ist. Seine Bilder lassen sich durch die drei Begriffe „seriell, monochrom und reduktiv" stilistisch einkreisen, aber nicht eindeutig festlegen. Und das muß ihnen zugute gehalten werden. Das Stilistische wird talentvoll, ehrlich, unverwechselbar, unbeirrbar und unter Benutzung einfachster Formen überspielt. Aus gärendem Temperament und bildnerischer Reife werden unauslöschliche Erfahrungen sichtbar gemacht. Der Gegenstand wird in formelhafter Vereinfachung einbezogen – neu geboren. Die Palette bleibt überwiegend dunkel, wird nur hier und dort heller wie ein Morgengrauen. Die Bilder „Rotes Fell", „22. 6. 1941", „Feld und Haus einer Witwe", „Strandbefestigung" und „Jeden Morgen eine neue Mühe" überzeugen besonders. Die Überraschung über Schapers „comeback" wurde durch einige Verkäufe deutlich. – Die Galerie Schmücking gab nach dieser Ausstellung erneut eine Übersicht über das gegenwärtige Schaffen *HAP. Grieshabers* und fand damit viel Anklang. Neben den Holzschnitten sah das Braunschweiger Publikum zum ersten Mal Grieshabers Aquarelle, in denen dem strengen bildnerischen Plan des Holzschnitts eine temperamentvolle farbige Aktion entgegengesetzt wird. Erst aus beidem, Holzschnitt und Aquarell, rundet sich ein ganzes Bild des unnachgiebigen und kompromißlosen Künstlers Grieshaber.

Die *Galerie Seide* Hannover zeigte Arbeiten der Bildhauerin *Eva Berger-Niestrath,* die abwechselnd mehrere Monate im Jahr in Hagen in Westfalen und in einem kleinen Dorf in Burgund lebt. In ihren Skulpturen aus Stein, Terrakotta, Klinkerbrand und Bronze setzt sich Frau Niestrath mit der Frage auseinander, wie eine plastische Gruppe gebaut werden kann. Bei ihr besteht die Gruppe stets aus Variationen einer Grundform konstruktiver oder kubistischer Herkunft. In dem Katalog zur Ausstellung wird außerdem mit einigem Recht darauf hingewiesen, daß Anregungen aus der romanischen Gruppenarchitektur Burgunds in den Arbeiten vorhanden sind. Eindeutig ist aber darüber hinaus bei der Erfindung und Formung der körperhaften und erdgebundenen Skulpturen ein soziales Gewissen im Spiel, das ganz ursprünglich die Freiheit und Bindung einer Form innerhalb der Gruppe zu regeln versucht. – Die Galerie Seide gab außerdem dem zweiundzwanzigjährigen Maler *Werner Hilsing* (Berlin) die Chance einer ersten Kollektivausstellung, nachdem dieser zuvor mehrmals in den Herbstaustellungen des Kunstvereins Hannover mit seinen Bildern Beachtung fand. Hilsings Ölgemälde, farbigen Zeichnungen und Federzeichnungen (ins Surreale gesteigerte Figürlichkeit) sind verwegen in der Form, von großer Kühnheit und feiner Poesie der Palette, von märchenhaftem Fabuliergeist im Sujet und von bewunderungswürdigem Temperament in der Darbietung. Ein bemerkenswertes Talent wurde hier sichtbar. – Entwürfe, Planskizzen, Ideenzeichnungen und fotografische Dokumentationen zeigten in der Galerie Seide neun Architekten aus Paris, Hannover, Berlin, Haifa, Amsterdam, Köln und Gelsenkirchen. Sie haben sich zur *„Internationalen Studiengruppe für mobiles Bauen"* zusammengeschlossen. Sie wollen, daß Architektur in globalem Ausmaß den gesellschaftlichen und technischen Gegebenheiten und Möglichkeiten entspreche. Sie halten die Formenunbestimmtheit der pluralistischen Gesellschaft für gegeben und dafür eine ständig veränderbare, mobile Architektur für notwendig. Sie haben allesamt utopische Pläne: Schwimmende Hochhäuser, Raumtheater, Zeltarchitekturen, den ganzen Globus überdachende Kuppeln, klimatisierte Großräume, Bauteile aus „reiner" Energie, Raumstrukturen, transportable Städte . . . Doch haben sie allesamt auch schon Bauaufträge ausgeführt und ein Minimum ihrer Auffassung hier bereits praktisch angewendet. Mit dieser Ausstellung wurde in der Galerie Seide erfreulicherweise eine Brücke von der bildenden Kunst zur Architektur geschlagen. Den „mobilen Architekten" fehlt für ihre Studiengruppe noch ein Kopf, der für ihre avantgardistischen Unternehmungen den Zusammenhang durchdenkt. Das ist sicher das schwerste Stück Arbeit.

Der *Kunstverein Wolfsburg* zeigt in der Bürgerhalle des Wolfsburger Rathauses eine umfassende Übersicht über das Nachkriegswerk von *Alexander Camaro* mit 106 Bildern, ein aus der allgemeinen Kunstproduktion der Gegenwart herausragendes Oeuvre von reicher Phantasie, freier Erfindung, liebevoller Eigenart der Form und von kultivierter Farbigkeit. Camaro (60) ist Schlesier, studierte bei Otto Mueller, widmete sich dann in Dresden bei Mary Wigman erfolgreich dem Tanzstudium und war jahrelang als Tänzer, Schauspieler und Artist tätig. Sein malerisches Werk aus dieser Zeit wurde durch Kriegseinwirkung fast völlig zerstört. Doch als er knapp zwei Jahre nach Ende des Krieges mit einer Folge von 19 Bildern unter dem Titel „Hölzernes Theater" an die Öffentlichkeit trat, horchte man in der internationalen Kunstwelt auf. Diese Blätter zeigen eine Welt neuer Wirklichkeiten, aufgebaut aus intensivfarbigen Gegenstandsfragmenten und Kulissenteilen. In diesen Bildern wird in spielerischer Puppendoktorverantwortung eine Scherben- und Trümmerwelt wieder heil gemacht: so heil wie möglich, mit Liebe, mystischem Eifer und blühender Phantasie, am Rande der herkömmlichen Komposition entlang. Der Rezensent muß gestehen, daß er vor diesem „Hölzernen Theater" und seiner Wirklichkeit und Wirksamkeit fast die übrige Ausstellung mit weiteren 86 Bildern vergaß. Sie barg noch viele malerische Taten und war reich an Stille, an Zeichen, an Traum und Tag. Die Ausstellung wird von Wolfsburg aus in mehrere andere Städte der Bundesrepublik gehen.

Rudolf Jüdes

ZEICHNERISCHE MALEREI – MALERISCHE ZEICHNUNG

Rückblick auf die 11. Ausstellung des Künstlerbundes in Baden-Baden (April/Mai 1961)

Man konnte dieser Ausstellung nur gerecht werden, wenn man sie als eine Kabinettdarbietung ansah, ähnlich wie die in den gleichen Räumen im Vorjahr. Leider mußte der ursprüngliche Plan einer Beschränkung auf Handzeichnungen fallen gelassen werden; warum? Offenbar hatte es sich herausgestellt, daß zu wenige Mitglieder das Zeichnen um seiner selbst willen betreiben; es wäre nicht genug Ausstellenswertes zusammenkommen. Man hat sich also zu einem Kompromiß entschlossen und auch Ölbilder kleinerer Formate (allerdings nicht eigentlich „Kleinformate") zugelassen. Die Zeichnungen bildeten eine „Sonderausstellung Schwarz-Weiß". Sie waren bei weitem in der Überzahl: der Katalog verzeichnete 105 Handzeichnungen, 68 Ölbilder und 24 Skulpturen. Da sich dem Besucher Ölbilder und Skulpturen erfahrungsgemäß stärker einprägen, glich sich das Verhältnis aus, und es gab (mindestens) zwei gleichwertige, getrennte Ausstellungen.

Paradox, aber durchaus berechtigt war es, daß den Besucher gleich in der Vorhalle als erstes Bild weder ein Ölbild noch eine Handzeichnung begrüßte, sondern ein Holzschnitt: *Grieshabers* „Siamkatzen", Ockergelb und Schwarz, eine heraldische Arabeske wie aus einem mittelalterlichen Bestiarium. Die Voranstellung dieses Meisterwerkes bedeutete ein sympathisches Eingeständnis der fragwürdigen Seite des Ausstellungsprogramms. Technische Gattungen ergeben keine eindeutig definierbaren Stilprinzipien.

Der große Empfangssaal hätte ohne weiteres auch größere Formate vertragen, ja sogar gefordert. In diesem Repräsentationssaal schien man das Bestreben zu haben, alles zusammenzuhängen, was das Auge „gewinnen" konnte. So entstand der Eindruck freundlicher Buntheit, ganz im Gegensatz zu der unfarbigen Dominante des Vorjahres in München. Wollte man zum Ausgleich für das Schwarzweiß der in den Nebenräumen untergebrachten Zeichnungen hier die Farbe besonders betonen? Maler wie *Siepmann* oder *Wienert* scheinen sich aber auch wirklich zu einer kontrastreicheren, kräftigeren Farbe entwickelt zu haben. Und doch meine ich, daß gerade diejenigen Arbeiten auch dieses Saales, die im Gedächtnis haften, überwiegend *unbunt* waren. Besonders überraschend bei *Nay*, den man sonst mehr als Koloristen kennt; sein Bild „Dunkle Zirkel" war ganz in Ocker, Grau, Schwarz und Weiß gemalt, und die in den letzten Jahren bei ihm stereotyp gewordenen Kreisformen hatten sich zu Knäueln spiraliger Bewegung aufgelöst, fließende Wirbel, ganz Dynamik der Geste, eine Tuschzeichnung in Öl, fast an die „Scheibenwischerbilder" des diesmal fehlenden *K. O. Götz* erinnernd. Raunende Gegenstandsanklänge werden bei *Paran G'Schrey* und *Richard Oelze* mit abstrakt graphischen Mitteln „in den Geheimniszustand erhoben". Ebenfalls unbunt das Ölbild von *Gerhard Hoehme* „Hommage à Webern", vielleicht das interessanteste Bild der Ausstellung: durch malerische Übersetzung von Schriftzeilen oder musikalischen Notierungen entstanden optische Abfolgen, ein „serielles" Bild in dominierendem Ockerton mit blauen und weißen Schaumspuren, das sogar durch eingesetzte Pausen und Ballungen „punktuelle" Kontrastwirkungen, Zäsuren und Rhythmen erreicht. Voraussetzung zu diesem Gelingen war die (hier nicht verwendete) Collagetechnik dieses Malers.

Rhythmische Kontraste ähnlicher Art gab es auch in dem ebenfalls mehr zeichnerisch als malerisch wirkenden Bild von *Hubert Berke*. Zwischen *Berke* und *Hoehme*, offenbar absichtlich an die auffallendste Stelle des Saales gehängt, ein rosagraues Fleckenbild von *Emil Schumacher*, sonderbar glatt, matt und spannungslos im Vergleich zu früheren Arbeiten des gleichen Künstlers. Die Flecken und Kratzer so harmlos gefällig, als wären sie nicht ernst gemeint. Sie deuteten vexierbildhaft einen Kopf an: *Malerei des Als-ob*. Etwa so, als sähe man aus Leonardos zufälligen Mauerflecken zufällig Leonardos verblichenen Christus auftauchen. So neu, wie manche Kritiker jubelnd behaupteten, ist das Verfahren nicht. Andeutungen von Gesichtern konnte man auch auf besseren Bildern Schumachers herauslesen (Barbaros). Nur daß diesmal die Gleichung nicht aufging. Offenbar schwach als abstraktes Bild, aber doch wirklich nicht irgendwie bedeutsam als Menschendarstellung. Noch vor drei Jahren hätte ich auf die Frage nach dem bedeutendsten Maler der jüngeren Generation in Deutschland sofort *Emil Schumacher* genannt. Heute würde ich sagen: *Karl Fred Dahmen*.

Viel interessanter als der große Saal war der anschließende Hinterraum, der nun schon traditionsgemäß für „experimentelle" Werke expressiven und konstruktiven Charakters reserviert scheint. *Ritschl* und *Meistermann* repräsentierten, beide mit hervorragenden Leistungen, den Stil des konsequent abstrakten Meditationsbildes, das die „heilige Fläche" des planen Bildes wahrt. Ihnen gegenüber vertraten *Bernard Schultze* und *Horst E. Kalinowski* die neue Bildgattung des „Reliefbildes" zwischen Plastik und Malerei. Besonders *Bernard Schultze* hält sich als barock biomorpher Gegenpol des fast monochrom gewordenen *Ritschl*, dessen Bild in mildem Ockerlicht eine Kreuzform lautlos aufsprengt, ein weites Tor zum Jenseits aller Bilder. Neben ihm hielt sich *Meistermann* diesmal durchaus auf gleicher Ebene. Unter Verzicht auf die aufdringlichen Symbolfarben früherer Bilder gelang es ihm, die Materialität seiner Farbpolster zu überwinden und die Bildfläche in versöhnten Kontrasten aus- und einatmen zu lassen, ohne sie zu zerstören. Der Fortschritt, den *Schulze* innerhalb weniger Monate gemacht hat, ist evident. Rankenformen wachsen jetzt dünnfasrig und spiralig gedreht weit in den Raum hinein, aus einer nicht mehr vorhandenen Grundfläche; das plastische Gebilde ist naturhafter geworden, aber auch neutraler im Ausdruck; es hat zugleich jede bestimmte Identifizierbarkeit mit Naturformen abgestreift. Die reiche Chromatik der Farben betont die wuchernden Mulden und Wülste, leider vor der schwarzen Wand etwas zu hart kontrastiert. Ein Rauchbild von *Piene* und ein Ölrelief von *Buchheister*, zwei schwarz-weiße Bilder, hingen effektvoll vor weinroter Bespannung. Auf der gegenüberliegenden Wand zeigte der Bildhauer *Ferdinand Spindel* ein graues Relief (Polyester) mit stellenweise zerwühlter, stellenweise geritzter Oberfläche, wie ein parzelliertes Schlachtfeld; die malerische Behandlung ließ hier die Farbe vermissen. Der Maler *Boris Kleint* montierte dagegen ein didaktisch dekoratives Holzrelief im Gruppierungen verschieden hoher Spundformen, dunkelblau auf hellblauem Grund, offenbar das Gegenprinzip der Durchlöcherungsrhythmen von Fontana, leider ohne dessen Sensibilität. *Werner Volkert* versuchte in seinem grauen Ölbild mit rein zeichnerischen Mitteln die Fläche zentral zu durchstoßen. Die gleiche etwas peinliche Illusion erreichte der lyrische Konstruktivist *Rupprecht Geiger* durch einen Ausflug in malerisches Neuland: Blau versinkt in Schwarz, flutendes Rot wirkt als Repoussoir.

Ein dritter Raum umfaßte wesentlich gegenständliche Bilder, expressionistisch wie *F. K. Gotsch*, magisch realistisch wie *Hermann Teuber*, neues Biedermeier wie *Irmgard Wessel* oder *Willem Grimm*. Für Genießer, die es lieben, die Farbe auf der Zunge zu schmecken, ist die raffinierteste Delikatesse das Florenzbild von *Purrmann*.

Und nun die Zeichnungen. Sie sollten ja eigentlich das Hauptgewicht ausmachen. Das Katalogvorwort verheißt eine „direkte und spontane Aussage des Zeichnens". Wer dies zu wörtlich nahm, mußte enttäuscht sein. Jener selbständige Eigenwert des unmittelbaren persönlichen Ausdrucks, der jede gute Auswahl von Meisterzeichnungen des neunzehnten Jahrhunderts beherrscht, kommt heute nur noch selten in der Handzeichnung vor. Gerade bei den führenden Meistern sehen die Handzeichnungen mehr wie *Aufzeichnungen* oder *Vorzeichnungen* aus. Liegt es daran, daß die „spontane Geste", die „subjektive Verve des Strichs", der unmittelbare persönliche Temperamentsausdruck, sich heute in der Malerei auslebt, also des Ventils der Handzeichnung nicht mehr bedarf? Oder bringt die Vorherrschaft der Druckgraphik ein objektivierendes Verfahren mit sich? Hängt es mit der allgemeinen Symptomatik einer Zeit zusammen, wo kein Mensch mehr mit der Hand schreibt, sondern sich sogar für Privatbriefe an die Schreibmaschine gewöhnt hat? Wie dem auch sei, wenn wir erstaunlich viel „zeichnerische Malerei" fanden, so begegneten wir ebenso erstaunlich viel „malerischer Zeichnung". Zu einem guten Drittel waren es tonige Tuschgemälde. Zu einem weiteren Drittel saubere Liniengespinste, die nichts weiter wollten als sehr besonnene, exakt kontrollierte Darstellung von Strukturen oder Formen. Höchstens das letzte, sehr knappe Drittel zeigte mehr oder weniger überzeugende Ansätze zur „direkten und spontanen Aussage" – das heißt zur emotionalen Freiheit oder zu einem autonomen Eigenleben der Linie. Zwei Drittel mindestens waren also keine Handzeichnungen im Sinne der autonomen Geste. Nicht die unmittelbare Bewegung der Hand beherrschte sie, sondern irgendwelche Konzepte von Bildern, Druckplatten oder Skulpturen. Die Hand wird, wie es auch auf anderen Gebieten der Fall ist, verdrängt oder verheimlicht hinter einer objektivierenden Gestaltung,

in Richtung auf Druckgraphik oder Strukturmalerei. Natürlich gab es rühmliche und tröstliche Ausnahmen, gerade unter den gegenständlichen Zeichnern *(Hegenbarth, Battke)* und unter den Bildhauern *(Loth, König)*. Dagegen war ein besonders typisches Beispiel *Ernst Wilhelm Nay*, dessen Ölbild von so ausgesprochen zeichnerischer Gestik beherrscht wurde, während seine Zeichnungen ziemlich schwunglos auf Umriß und Schraffur gestellt waren, Entwurfsskizzen, fast ohne Eigenwert. Auch die Zeichnungen von *Bernard Schultze* sehen jetzt aus wie Ornamentstiche: es geht ihm nur noch darum, plastische Formen festzuhalten, die erst in seinen Reliefbildern Realität bekommen; im Gegensatz zu den im vorigen Jahr gezeigten Blättern haben die Linien ihr Eigenleben verloren. Sogar bei Grieshaber, der in seinen Aquarellen noch eine so beschwingte Kalligraphie schrieb, machte man verblüfft die gleiche Beobachtung: die Linie ist Umriß und Schraffur, dient dazu, wundervoll differenzierte Formen, Strukturen, Helligkeitswerte zu vermitteln, in denen Pflanzen, Gestirne und Menschengestalten einander durchdringen; der Charakter seiner Handzeichnungen ist etwa der einer höchst kultivierten Metallgraphik. Solche Beobachtungen müssen keine Bewertung enthalten. Es gab eine ganze Reihe Maler, deren Zeichnungen erheblich stärker, lebendiger waren als ihre Bilder: ich nenne nur *Fred Thieler, Hann Trier, Buja Bingemer, Klaus Jürgen-Fischer, Herbert Kitzel, F. K. Gotsch*. Leider hatte *Karl Fred Dahmen* keine Ölbilder; seine beiden sehr eindrucksvollen Zeichnungen waren eigentlich Tuschgemälde, im vollen Sinne Malerei, Schwarz, Weiß, Grau als Farben, in gewittrigen Überlagerungen der Schichten, Töne, Lichter, Schatten. Gegenbeispiel war *Jens Cords*: rein lineare Zeichnung – aber seine filigranartigen Gespinste benutzen die Linie nur, um Strukturen zu bilden, aus denen überraschend Gespenster hervortreten. *Gerhard Hoehme* beeindruckte in der Zeichnung ebenso wie im Ölbild: die Kontraste von Punktreihen und Strichnetzen, voll spontaner Mitteilungskraft, wirkten noch präziser, wenn auch das Ölbild durch die differenzierte Materie viel reicher an konkreten Sensationen war.

Die Bildhauer waren fast durchweg als Zeichner stark; in den plastischen Werken konstatierte man fast ausnahmslos den Sieg des einst so verachteten „malerischen" Prinzips. Am lebendigsten ist mir *Wilhelm Loth* in Erinnerung: die kantig blitzende, blockhafte Bronzeplatte mit vorgehaltener Schildform. Steinbruch in Bronzeguß war auch ein feingeschliffenes, vogelartiges Gebilde von *Karl Hartung*. Die „Fernseher" von *Lörcher* suggerieren ebenso wie die Arbeit von *Loth* eine Bildkomposition, eigentliches Thema ist die Fläche. *Cimiottis* witzige Urform – zwischen Kaktus, Baum und Tierleib – war fast etwas zu aufdringlich mit naheliegenden Assoziationen behangen. Bei *Max Strack* unterschied man nicht mehr Rumpf und Glieder, die Oberfläche faltet sich hier bis ins Innerste. *Gonda* und *Bechteler* gingen, jeder auf seine Weise, von architektonischen Inspirationen aus. *Fritz König* gab eine Bewegungsvariante seines Reitermotivs. *Walter Schelenz* zeigte eine schlanke, ausgewogene Kleinplastik, die wohl das Beste ist, was wir je von diesem Künstler sahen, eine Mandorlaform, übrigens durchaus vergrößerungsfähig, Monstranz oder Monument der Durchdringung von Draußen und Drinnen.

Kurt Leonhard

WESTFÄLISCHE AUSSTELLUNGEN

„Von der Natur zur Kunst – von der Kunst zur Natur" hieß eine Ausstellung in der *Kunsthalle Recklinghausen*. Sie stellte Fundobjekte wie Lavabrocken, Baumwurzeln oder prähistorische Tierknochen Kunstwerken der Moderne gegenüber. Sandberg und Marinotti, die Initiatoren dieser zuvor im Venezianer Palazzo Grassi und im Amsterdamer Stedelijk-Museum gezeigten Schau gingen beim Aufbau von der Überlegung aus, daß erst die Arbeit der Künstler dem Menschen das Auge für die Natur geöffnet hat. Das Ästhetische einer zerfallenen Mauer oder eines mikroskopischen Gebildes haben oft zu Vergleichen mit der Formwelt der modernen Kunst geführt. Solche Gegenüberstellungen verwirren aber das Publikum, wenn dem Mißverständnis, es handele sich bei der neuen Kunst lediglich um einen platten Naturalismus, nicht im Katalogvorwort entgegengearbeitet wird.

Von diesem grundsätzlichen Einwand abgesehen, vermochte die Ausstellung nicht zu überzeugen. Zu unterschiedlich war das künstlerische Niveau. So wählte man beispielsweise von *Dubuffet* Arbeiten aus, die sich zwar zur Demonstration innerhalb des gewählten Rahmens eigneten, aber nicht zu den stärksten Arbeiten des Künstlers rechnen. Der Japaner *Sofu Teshigahara* zeigte zwei überdimensionale Tuschblätter, die in der Durchführung auf einer mehrere Meter großen Fläche schon rein technisch nicht bewältigt sind. Eine Entdeckung hingegen sind seine Plastiken. Hier verbindet sich die Feinfühligkeit asiatischen Empfindens mit der Massivität der Form zu einer abgerundeten, planvoll organischen Bildung. Ungeachtet der massiven Räumlichkeit seiner breit verästelten Objekte stehen sie leicht und dem Raum verbunden da. Ähnlich überzeugen die ursprünglichen, naturhaften Formen der Holzplastiken von *Etienne Martin*. Fast ausschließlich dekorativen Reiz haben die Steinplastiken von *Heerup*. Ebenso problematisch sind die Bilder *Fontanas*: gestrichene Leinwände, mit dem Messer zerschlitzt und mit bunten Steinen bepflastert. Sie treffen sich mit einem 2,5 × 30,40 m großen Werk *Piero Gallizios*, das man nicht anders denn als Riesenschinken bezeichnen kann, ein gestalt- und planloses Durcheinander mit dem Titel „Spelunke der Antimaterie".

Sehr erfreulich waren die Ausstellungen der *Bochumer Städtischen Galerie*. Den räumlichen Möglichkeiten des Hauses entsprechend zeigte der Direktor Peter Leo drei höchst unterschiedliche, aber sich ergänzende Ausstellungen gleichzeitig: Constant, Wols und die Sammlung des Kritikers Albert Schulze-Vellinghausen. Vor längerer Zeit bereits hatte die Essener Galerie van de Loo mit der Arbeit des Holländers *Constant* bekanntgemacht. Peter Leo stellte den Künstler in größerem Umfang vor. Da sind zunächst Bilder aus dem Beginn der fünfziger Jahre – Constant gab die Malerei 1953 auf –: gegenständliche Elemente organisieren sich auf der dunklen Fläche zu starker Expressivität. Die Handschrift ist hart zupakkend. Die einzelnen Formen werden durch lineare Akzente und Störungen zu Figuren umgeformt, wobei z. B. ein Hund auf ein drängend verspanntes, vieldeutiges malerisches Zeichen reduziert ist. Merkwürdigerweise läßt die Intensität bei aufgehellter Farbskala nach. Die einzelnen Elemente – das Bild „Verbrannte Erde" sei genannt – verlieren so ihren Zusammenhalt. Den wesentlichen Teil der Ausstellung bilden die aus Plexiglas gefertigten Modelle neuer Raumkonstruktionen: Beispiele eines „unitären Urbanismus". Constant versteht darunter eine neue Bauweise im Sinne einer Stadt der Zukunft, in der die verschiedenen Wohn- und Arbeitsbereiche konsequent aufeinander abgestimmt sind. „Ich begann, mich für die Stadt als Konstruktion, für die Agglomeration als künstlerisches Medium zu interessieren ... um diese Thematik siedelte ich Gedanken an, die eine neue Kultur in Einklang bringen sollte mit der unumgänglichen Weiterentwicklung der Mechanisierung." Das schreibt Constant im Vorwort des Bochumer Kataloges. Die einzelnen Raumeinheiten der Bauten sind als veränderlich geplant, um sie der dynamischen Lebensweise des heutigen Menschen anzupassen. Die gezeigten Arbeiten sind nicht Modelle im üblichen Sinne. Sie wollen vielmehr in freier Gestaltung die verschiedensten Konstruktionsmöglichkeiten demonstrieren. Das mag am Objekt selbst nicht immer klar werden, aber man hat erfreulicherweise Ausschnitte der Modelle fotografiert. Sie bringen die Absichten Constants sehr klar zum Ausdruck.

Der Akzent der *Wols*-Ausstellung, die anschließend nach Karlsruhe und Freiburg i. Br. ging, lag auf einer Reihe von Guaschen aus den Jahren 1938 bis 1951, die bislang in Deutschland noch nicht gezeigt worden sind. „Die Ausarbeitung seiner Kunst hat ihre Geschichte" schreibt Werner Haftmann zur Einführung. Die Ausstellung dokumentiert dies auf höchst eindringliche Weise. Unverkennbar ist der Beitrag der Surrealisten, Paul Klees und der Improvisationen Kandinskys zu der Malerei von Wols. Schon frühzeitig setzt aber die Wendung zur eigenen Handschrift ein. Die zentralisierte Geschlossenheit seiner Figurationen lockert sich auf und nimmt den Charakter des Schwebenden, Geöffneten an, wie zufällig hingeschrieben und doch in feste Strukturpläne gefügt. „Auf dem Felsen" heißt eines der Blätter. Wols hat die Strukturlinien des Anorganischen zu einem Dokument psychischer Strukturen umgeformt, die bis in die

geringsten Verästelungen lebendig sind. Ziellos spüren die Linien über das Blatt. Einige planvolle Betonungen entreißen sie dem Zufälligen: Kennzeichen auch der wenigen Ölbilder dieser Ausstellung.

In die Wols-Ausstellung hatte Peter Leo Eisenplastiken eines jungen, in Deutschland noch unbekannten Franzosen gestellt. *Albert Féraud*, geboren 1921 in Paris, nimmt häufig metallene Zufallsfunde auf und entwickelt aus ihnen durch vielfältige Verbindungen seine plastischen Gebilde, die sich aufsplitternd in den Raum erstrecken oder in geschlossener Form Metaphern des Verfalls darstellen. Féraud hält sich stets an die Objektivität des Materials. Trotz ihres technoiden Charakters lassen die Plastiken nicht den Eindruck von Starre aufkommen. Ihre Massivität wird gestört, durchbrochen oder gelockert wie kurz vor der Auflösung, bleibt aber immer planvoll gebildete Struktur.

Unter dem programmatischen Titel „Lust zum Risiko" stand die Sammlung des Kritikers *Albert Schulze-Vellinghausen*. Sie hat kein Gesicht im Sinne eines Leitgedankens, ihr Ursprung ist die Lust „selber als Nimrod in der nachwachsenden Generation und unter verkannten, älteren Künstlern eigentümliche Kräfte aufzuspüren". Wir finden in der Sammlung Arbeiten von Alechinsky, Brüning, de Chirico, Dahmen, Albers, Gilles, Lucebert, Mooy, Nay, Wagemaker, Schumacher, Hajek und Ubac, nur um einige Namen zu nennen. Ins Auge fallen ein wunderbarer Sam Francis, eine schöne Arbeit von Wilhelm Wessel, eine Gouache von Poliakoff. Sehr fragwürdig sind die Blätter von Arnulf Rainer und Twombly.

Bilder und Grafiken von *Hans Hermann Steffens* und dem schon seit langem in Belgien lebenden *Machowiak* zeigte das *Märkische Museum* in Witten. Machowiak ist mit einer Reihe von Reliefbildern aus den letzten beiden Jahren vertreten. Die früheren Arbeiten sind oft noch in einer hellen, manchmal auch grellen Farbigkeit gehalten, die die Grundstruktur des Reliefs überspielt. Mittlerweile jedoch ist die Farbskala dunkler geworden und das Relief ruhiger, konzentrierter.

Gänzlich anders geartet sind die Bilder des in Südfrankreich lebenden *Hans Hermann Steffens*. Ihre formalen Elemente sind zwar nicht figürlich, doch schimmert ein gegenständlicher Ausgangspunkt oft noch in nicht genau zu umreißender Weise durch. Steffens selbst schreibt von Fels- und Baumstrukturen, die ihn interessieren. Dabei zeigt sich, daß der Maler vom Konstruktivismus herkommt und stark grafisch gearbeitet hat. Das äußert sich auch in seiner klaren Farbsetzung, die nur dort über den linearen Verlauf greift, wo sie als Schattierung betonen soll. Das erdige Braun, Ocker, Grau oder Schwarz ist vielfach nach räumlichen Gesichtspunkten gesetzt und moduliert die Strukturen. Die stärksten Arbeiten sind jene, die sich dunklerer Farben bedienen. – Von äußerster Zartheit sind die Siebdrucke.

„Kunst in Zentralafrika" lautete der Titel einer Ausstellung, die, veranstaltet vom deutschen Kunstrat in Zusammenarbeit mit der Deutschen Afrika-Gesellschaft, auf Veranlassung des Dortmunder Kulturdezernenten im *Museum am Ostwall* gezeigt wurde. Besonderes Interesse erregte diese Schau, weil sie neben den traditionellen Bildwerken der ursprünglichen Eingeborenenkultur Zeugnisse der heutigen Kunst des Kongo, Ghanas und Nigerias zeigte. Vom Historischen her entwickelte die Dortmunder Ausstellung zunächst ein Bild der allgemeinen Kultur in diesen Ländern – unterstützt durch den vorzüglichen Katalog – um daran die Schwierigkeiten aufzuzeigen, die sich für die Schöpferkraft der Neger aus der Begegnung mit der europäischen Kunst ergeben mußten. Die afrikanische Plastik ist nicht individuell, sie hat keinen darstellenden Charakter wie die europäische. Wenn die menschliche Figur im Mittelpunkt steht, so nicht in ihrer realistischen Gegenständlichkeit, „sondern in einer das Wesentliche übersteigenden Abstraktion". Der Bezug einer solchen Plastik war stets kultischer, metaphysischer Art. Es handelte sich jeweils um die Gestaltung der Gattung, niemals um die einer Einzelperson. Es entwickelten sich im Laufe der Zeit bestimmte Determinanten, die für eine bestimmte Gattung – Mutter, König, Krieger usw. – verpflichtend wurden. Zwar blieb auch innerhalb solcher Einengungen noch Raum für das, was wir die persönliche Handschrift nennen, aber die Verständlichkeit der Bildwerke beruhte fast ausschließlich auf jenen gattungsbestimmten Formelementen, die nicht verändert werden durften. Begreiflich, daß die Begegnung mit der europäischen Kunst unter solchen Voraussetzungen zu einem Verlust der eigenen Substanz führte. Zwar zeigt sich an einigen Werken, wie sich eine Synthese anzubahnen scheint, der überwiegende Teil der heutigen Arbeiten dagegen hat die spezifisch afrikanische Expressivität verloren. Geblieben ist allenfalls die äußerliche Beherrschung der Form im europäischen Sinne.

In der *Recklinghauser Kunsthalle* wurde die Kunst und Natur vergleichende Schau durch die Ausstellung *„junger westen 1961"* abgelöst. Damit verbunden war die Verleihung des Kunstpreises „junger westen" der Stadt Recklinghausen, der in diesem Jahr an den Maler *Horst Antes* fiel. Antes wurde 1936 in Heppenheim an der Bergstraße geboren, war Schüler von HAP Grieshaber an der Karlsruher Akademie und lebt seit 1959 als freier Künstler in Karlsruhe. Seine Bilder – in Recklinghausen werden drei gezeigt – fallen durch leuchtende Expressivität der Farbe auf, sowie durch übersichtliche Gestaltung der Fläche. Aus dem gedrängten, aber planvollen Miteinander figuraler und farbheftiger Formulierungen entstehen lebhafte Spannungen. Das räumliche Bezugsfeld der Fläche ist nicht plastisch illusionär, sondern erwächst aus der farbigen Tabulatur. Die Farbe, meist Rot, läuft Gefahr, sich in vordergründigen Wirkungen zu erschöpfen. Doch hat die Jury in dem jungen Künstler ein vitales Talent ausgezeichnet.

Eine Auswahl von Arbeiten der übrigen Wettbewerbsteilnehmer ist im Erdgeschoß und im ersten Stockwerk zu sehen: der Eindruck ist oft mehr als zwiespältig. Da hängen beispielsweise ein eng an den früheren Nay, oder ein an Vasarely angelehntes Bild.

In der Malerei ist heute soviel von Figuration die Rede, und prompt begegnen uns zahlreiche Arbeiten, die figurativ mit figürlich verwechseln, wobei sie auf das Formengut früherer Zeiten zurückgreifen, ohne es mit neuen Inhalten zu füllen. Es gibt genügend Beispiele, daß eine gute gegenständliche Malerei auch heute durchaus noch möglich ist – in dieser Ausstellung etwa die starken Blätter von *Grieshaber* – aber sie kann nicht die malerischen Erfahrungen der letzten fünfzehn Jahre einfach ignorieren, wenn sie Anspruch auf Legitimität erhebt.

Ansonsten fielen die malerischen Blockfigurationen *Georg Pfahlers* durch ihre kontrastierende Ausgewogenheit auf, einige Mischtechniken von *Johannes Schreiter*, je eine Arbeit von *Hans Jürgen Schlieker* und *Peter Steinforth*, ein in seiner Tonigkeit subtil abgestuftes und rhythmisiertes Bild von *K. Jürgen-Fischer* sowie ein zu äußerster Beschränkung konzentriertes Bild von *Otto Piene*.

In einem Teil des ersten und im ganzen zweiten Stockwerk zeigen die Mitglieder des „jungen westen" und Gäste ihre Arbeiten. Unter ihnen begegnet man Hann Trier, K. F. Dahmen, K. O. Götz, HAP Grieshaber, Emil Cimiotti, Rolf Sackenheim und Wilhelm Loth. Ausgewogen sind die neuen Bilder *Gustav Deppes*. Aus lockerer Farbigkeit entstehen Gebilde, die teils noch an die alten „Turmköpfe" erinnern, teils in freien Figurationen münden. *Grochowiak* hat die lokkere Transparenz der letzten Jahre grundsätzlich beibehalten, aber durch überlagernde Zeichenketten verfestigt. In den Schwarz-Weiß-Blättern von *K. O. Götz* schafft der formale Ablauf rhythmische Räumlichkeit. Subtil sind die Collagen von *Karl Fred Dahmen*, die in ihrer gebändigten Bewegung überzeugen. *Werdehausen* zeigt Tendenzen zu einer Verfestigung seiner Farbpartikel. *Hann Trier* formt weiter an seinen Netzgefügen, während *Marie Louise von Rogisters* Sprache aus kristalliner Formenwelt lebt. *Cimiotti* gestaltet in seinen Plastiken den Raum vom Organischen her im Gegensatz zu *Ernst Hermanns* asymmetrisch strukturierten, archaischen Blöcken. Zu gültigen figurativen Lösungen kommt *Wilhelm Loth* in seinen Bronzen, in denen sich Fläche und Körper zu starkem Volumen vereinen. *Heinrich Siepmann* sucht mit Erfolg neue Ausdrucksmöglichkeiten in der Collage. *Emil Schumacher* bildet die Farbe zu einem Relief, das mehr malerische als strukturale Züge hat.

Vom Hamburger Kunstverein übernommen hatte das Essener *Folkwang-Museum* die nun in Baden-Baden gezeigte Gedächtnis-Ausstellung für *Lyonel Feininger*. Die Schau umfaßt Arbeiten aus den Jahren 1909 bis 1955 und vermittelt in diesem chronologischen Ablauf ein gutes Bild der Entwicklung Feiningers. Einflüsse des Futurismus, des orphischen Kubismus in einer der Romantik nahen Gesinnung werden nochmals im Zusammenhang deutlich.

Die Essener *Galerie Rudolf Zwirner* zeigte neue Arbeiten von *Antonio Tàpies*. Vorherrschend ist die Intensität seines Schwarz. Belebt wird es nur durch wenige Eingriffe des Malers, wenn er der Farbe eine reliefähnliche Struktur verleiht und aus scheinbarer Eintönigkeit dramatische Abläufe gewinnt. Farbe, zumal hellere Töne,

Mattia Moreni
1961

DAS KUNSTWERK, Heft 12/XIV, Juni 1961

Mattia Moreni, geb. 1920 in Pavia, führt in der italienischen Kunst von heute neben Emilio Vedova den Pinsel mit der heftigsten malerischen Gebärde. Seine Bilder sind von leidenschaftlicher, ja ungezügelter Expression, wofür unser Bild mit seinem harten Komplementärkontrast von Blau-Orange ein besonders radikales Beispiel ist. In der Regel sind Morenis Bilder wie Landschaften aufgebaut, oft tragen sie auch den Titel „Paesaggio": Über dem zersplitterten „Gehölz" der Farben wölbt sich ein kaum bewegter „Himmel"! Das Zentrum des Bildes ist fast immer in ein Viereck gefaßt.
Der Künstler hat in internationalen Galerien und Museen ausgestellt und gewann zahlreiche Preise, darunter allein vier der Biennale von Venedig (1948, 1954, 1956 und 1960). Die Galerie Änne Abels, Köln, zeigte im März/April dieses Jahres, wie schon 1958, Moreni in einer Einzelausstellung.

vertrag
die Mi
Rot hir
beschri
wand

MORSI

Vom 5
Morsbr
Versuch
Archite
nomme
die Bes
nern d
kürlich
zweite
des zei
vom bi
zudeut
der in
dernen
Denker
chistisc
Morsbr
Eine A
Graphi
der Ve
stellung
in der
sagte D
der Ve
einer n
einem
die Arc
dem B
immer
da mar
und fü
Räume
neuen
gerade

BÜC

Marcel
Drömers

Die Rom
seiner sp
zösischen
„nenne i
der techn
nossen a
tisch!" N
der Rom
sächlich
Im Gege
bestimmt
verloren
Valéry.

vertragen diese Blätter nicht, wie ein Beispiel zeigt. Eine große, in die Mitte gesetzte rosa Fläche wirkt, trotz Abstufung zu dunklerem Rot hin, seltsam fremd. Zu erwähnen sind noch einige zeichenhaft beschriebene Blätter. Tàpies erzielt mit nur geringem formalem Aufwand einen erregenden Pulsschlag der Fläche.

Rolf Wedewer

MORSBROICHER KUNSTTAGE 1961

Vom 5.–7. Mai fanden im Städtischen Museum Leverkusen Schloß Morsbroich die *„Morsbroicher Kunsttage 1961"* statt, in denen der Versuch einer kritischen Bestandsaufnahme von bildender Kunst, Architektur, Literatur, Tanz, Film und Theater der Gegenwart unternommen wurde. Eingegrenzt wurde das Thema allerdings durch die Beschränkung auf Deutschland, eine Eingrenzung, die den Rednern durchweg zu schaffen machte, da sie sich doch als sehr willkürlich und von der Materie her als nicht vertretbar erwies. Die zweite Eingrenzung ergab sich dadurch, daß man sich auf den Teil des zeitgenössischen Schaffens beschränkte, in dem sich eine Lösung vom bisherigen klassischen Denken in der Kunst andeutet oder anzudeuten scheint. Eine Ausnahme machte nur Monsignore Mauer, der in seinem Referat „Gibt es einen verbindlichen Stil in der modernen Kunst?" – schon der Begriff Stil gehört in jenes klassische Denken – wohl etwas anderes meinte, nämlich die expressive tachistische oder nachtachistische Malerei, um die es gerade in der Morsbroicher Bestandsaufnahme nicht ging.
Eine Ausstellung „30 junge Deutsche – Architektur, Plastik, Malerei, Graphik", die anschließend in die Schweiz geht, bildete den Kern der Veranstaltung. Der gemeinsame Blickwinkel für die in der Ausstellung gezeigten Werke liege in der Möglichkeit ihres Zueinanders, in der Möglichkeit auch einer Bindung an künstlerische Architektur, sagte Dr. Kultermann, Hausherr auf Schloß Morsbroich und Initiator der Veranstaltung. Das Ziel sei also im wesentlichen gewesen, die einer neuen Raumaussage fähigen Kunstwerke im strukturellen Sinn einem veränderten Architekturraum zuzuordnen. Die Bindung an die Architektur kam auch in verschiedenen Referaten, vor allem bei dem Bildhauer Norbert Kricke zur Sprache. Es wurde aber auch immer wieder das Gefährliche solcher Bindungsversuche deutlich, da man dabei letzten Endes doch Verschiedenes zu addieren sucht und für Plastik oder Malerei im Rahmen einer Architektur künstlich Räume wie für Denkmäler geschaffen werden müssen, was dem neuen künstlerischen Denken, wie es sich in Leverkusen manifestierte, geradezu zuwiderläuft. Schon die Einteilung in Plastik, Malerei, Graphik wird den neuen Realitäten in der Kunst nicht gerecht. Andererseits scheint es sich auch in der jungen Architektur, in der mobilen Architektur, die nicht mehr starr, sondern mit den jeweiligen Lebensbedürfnissen veränderbar sein soll, weniger um im üblichen Sinn „künstlerische Architektur" zu handeln als um eine „technische Architektur", die ihren ästhetischen Reiz auch ganz aus diesem technischen Aspekt gewinnt.
Der Maler Gerhard von Graevenitz formulierte in seinem Referat über die zeitgenössische Malerei prononciert, daß es sich hier nicht um einen neuen malerischen Stil handelt – Stil sei Confessio, definierte Mauer in seinem Referat –, daß es vielmehr um eine neue Art zu denken als um eine neue Art zu malen gehe.
Zu den Manifestationen gehören in der Ausstellung Pienes Lichtballett, Heinz Macks Lichtdynamo und „Raumgitter des Lichts" – ein Raum 250 x 250 x 200 aus hängenden geknickten Aluminiumstreifen, in dem durch die Bewegung der Streifen eine Lichtbewegung stattfindet –, und Günther Ueckers variable Lichtintegration. Beispiele für Bilder, die in besonderem Maß Rationalität besitzen, sind hier die Arbeiten Gerhard von Graevenitz' und Günther Ueckers; Gegenbeispiel: die Malerei Raimund Girkes. Bemerkenswert sind weiter ein Bild von Oskar Holweck, eine systematisch aufgeschlitzte weiße Papierfläche, Otto Pienes schwarzer Rauchpunkt auf weißem Grund, in der Plastik Arbeiten von Kricke, Hiltmann, Peschke und Pohl. Die tachistische Herkunft ist zuweilen nicht zu leugnen; die ausgestellte Graphik läuft dagegen der Tendenz, die die Ausstellung dokumentieren soll, völlig zuwider. Hier findet man rein tachistische Blätter und herkömmliche Kompositionen.
Wie aus den Referaten von Heinz-Klaus Metzger über die gegenwärtige musikalische Produktion in Deutschland und Claus Bremer über die gegenwärtige Lage des deutschsprachigen Theaters hervorging, kann man auch in Musik und Theater, wie bei den Manifestationen in der bildenden Kunst eine Tendenz erkennen, die nicht auf das Werk, sondern auf die Situation zielt, was, soweit es das Theater betrifft, einstweilen erst als Forderung erhoben wird. Hier scheinen gewisse Berührungspunkte zu liegen.
Die experimentelle Literatur in Deutschland kam durch Lesungen von Helmut Heißenbüttel, Claus Bremer, Franz Mon, Hans G. Helms und einen Vortrag von Prof. Max Bense über zeitgenössische Literatur in Deutschland zu Wort.
Zusammenfassend kann man sagen, daß die Tagung und die Ausstellung zwei Hauptmerkmale der jungen Kunst, Kunst nicht auf bildende Kunst beschränkt, herausgestellt haben. Das ist einmal der rationale Aspekt und zum anderen der dynamische Aspekt, das heißt der Versuch, den ganzen Menschen auch physisch zu erreichen, ihn in einer Situation leben zu lassen, die durch einen tatsächlichen „Lebensraum" oder durch ein sich in der Zeit abspielendes visuelles Ereignis realisiert wird.
Es wäre begrüßenswert, wenn sich die Absicht, die Morsbroicher Kunsttage zu einer festen Einrichtung werden zu lassen, verwirklichen ließe.

Jürgen Morschel

BÜCHER

Marcel Brion: Kunst der Romantik
Drömersche Verlagsanstalt Th. Knaur Nachf., München — Zürich

Die Romantik hat viele Gegner, gestern und heute. Vom „klassischen" Standpunkt seiner späteren Zeit aus verurteilte sie Goethe, der in den Augen der jungen französischen Romantiker als „Vater der Romantik" galt: „Das Klassische", äußerte er, „nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke". Und vom Standpunkt der technischen Sachlichkeit der zwanziger Jahre fuhr Bert Brecht gewisse Zeitgenossen an, denen er „reaktionäre Sentimentalität" vorwarf: „Glotzt nicht so romantisch!" Neuerdings ging der russisch-französische Kunstkritiker Vladimir Weidlé mit der Romantik scharf ins Gericht — für ihn ist die Romantik „der Tod des Stils". Tatsächlich fehlt ihr eine eigene Formenwelt, die den Begriff „Stil" erfüllen könnte. Im Gegensatz zu der Kunst früherer Epochen ist sie nicht von der Formerscheinung bestimmt. Daher die Schwierigkeit, sie zu definieren. „Man müßte den Verstand verloren haben, wollte man versuchen, die Romantik zu definieren", meinte Paul Valéry.

Marcel Brion, dessen Buch **„Kunst der Romantik"** die Drömersche Verlagsanstalt Th. Knaur Nachf., München — Zürich in deutscher Ausgabe vorlegt, betont, daß die Romantiker im rein Bildlichen nie einen Endzweck sahen. „Für sie war ein Gemälde weit mehr als Malerei, und dies ist der Grund, warum ihre Kunst uns heute fremd ist, teilweise sogar unverständlich, denn mit den Impressionisten wird alles „Literarische" und „Anekdotische" in einem Gemälde, alles was nicht reine Malerei ist, abgelehnt."
Den Anstoß zu Marcel Brions Buch gab wahrscheinlich die Ausstellung „Romantic Movement", die im Sommer 1959 in der Tate-Gallery, London, gezeigt worden war. Brion folgte dem Beispiel dieser Ausstellung, wenn er der eigentlichen Darstellung der *historischen* Romantik einige Beispiele der *überzeitlichen* Romantik voranschickt. Seine Behauptung, daß man die Romantik als eine Erscheinungsform des Barock ansehen kann und den Geist der Romantik als eine bloße Weiterentwicklung des barocken Geistes, beruft sich auf den spanischen Aesthetiker Eugenio d'Ors, der sogar den Begriff „barochus romanticus" geprägt hat. (Noch näher aber als Romantik und

Barock stehen sich Romantik und Manierismus.) Jedenfalls ist die Romantik als subjektiver antiklassischer „Stil" eine „europäische Konstante", wie der Manierismus und der Barock. Sie ist das Bedürfnis jeder intellektuellen Hochkultur nach Berührung mit den elementaren Kräften der Natur und der Tradition, schrieb der Schweizer Kunsthistoriker Peter Meyer.
Die entscheidenden Leistungen der romantischen Kunst liegen auf dem Gebiet der Malerei und Illustration. Die romantische Bildhauerei war auf der Londoner Ausstellung nur spärlich dokumentiert, die romantische Architektur überhaupt nicht. Ist es schon bei der romantischen Malerei schwer, von einem einheitlichen Stil zu sprechen, so ist es bei der romantischen Architektur vollends unmöglich. Das Zeitalter selbst war sich seiner Unfähigkeit bewußt, einen eigenen Architekturstil zu schaffen. „In welchem Style sollen wir bauen?" lautet die hilflose Frage, die der deutsche Architekt Heinrich Hübsch 1828 als Titel für eine Broschüre gewählt hat. Marcel Brion schreibt in seinem Kapitel „Architektur", daß es aber falsch wäre, die Romantiker als reine Eklektiker zu bezeichnen, weil sie in ihren Bauten viele Stile verbinden: „Was sie übernahmen, formten sie um, stellten sie in neue überraschende Zusammenhänge, und so kamen sie zu einer sehr bestimmten unverwechselbaren Ausdrucksweise". Sie arbeiteten meist im neugotischen, im klassizistischen oder im revolutionären Stil oder in einer Mischung dieser Stile.
Am interessantesten und originellsten sind die sogenannten „revolutionären Bauten" einer Gruppe französischer Architekten unter der Führung von Ledoux (1736 bis 1806). Das bei ihnen auftauchende Kugelhaus — wegen seiner „Bodenlosigkeit" in den Augen Sedlmayrs eines der kritischen Symptome der modernen Kunst — beschäftigt heute wieder die Architekten, wofür man Belege in dem ausgezeichneten Werk **„Phantastische Architektur"** von Ulrich Conrads und Hans G. Sperlich (Verlag Hatje, Stuttgart) findet.
Viele Bauideen der Romantik blieben bloßer Papierentwurf. Das gilt sowohl bei den französischen „Revolutionsarchitekten" als auch bei den deutschen Baumeistern Gilly, Schinkel, Weinbrenner u. a. m. In England, wo die Verbindung mit der Gotik nie ganz abgebrochen war, ließen sich die Architekten oft von gotischen Formen inspirieren, wobei die Literatur, vor allem mit den Romanen Walter Scotts einen nachhaltigen Einfluß ausübte. Noch in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts errichtete in Südwales ein Architekt das „Castell Coch" in mittelalterlichem Stil für einen exzentrischen Bauherrn als eine kostspielige „folly", die nur noch von dem ungefähr gleichzeitig erbauten Schloß Neuschwanstein Ludwigs II. von Bayern übertroffen wurde. — Die von England ausgehende Neugotik machte nicht nur auf dem europäischen Festland Schule, sondern auch in der Neuen Welt, wo man z. B. 1847 bei dem Bahnhof von Boston eine deutsche Burg mit Verlies und Wachturm nachahmte.
Die romantische Bildhauerei besaß nur in Frankreich kraftvollere Vertreter. Neben François Rude, dem Schöpfer der „Marseillaise" am Pariser Arc de Triomphe, ragen noch der Tierplastiker Antoine Louis Barye und der von sozialrevolutionären Ideen heftig bewegte Antoine Augustin Préault hervor. Der Karikaturist Honoré Daumier hat die Plastik als satyrische Waffe für tagespolitische Auseinandersetzungen verwendet. Schade, daß Brion versäumte, eine der Deputierten-Büsten der Juli-Monarchie abzubilden, die Daumier als Vorläufer Rodins erscheinen lassen.
Der Hauptteil des Buches gilt der Malerei. Auf der Londoner Ausstellung waren die Bilder nach Themenkreisen geordnet, was eine historische Übersicht verhinderte. Brion gliedert den Stoff in die Länder Deutschland, Frankreich, England, Spanien, Skandinavien, Schweiz, Rußland, Italien, Belgien, Niederlande und die Vereinigten Staaten auf und charakterisiert die nationalen Besonderheiten. Den Rang des Genie erreichen nur zwei Maler; der Spanier Goya und der Franzose Delacroix, dessen Vater Talleyrand gewesen sein soll. Géricault, der „Correggio des Leidens", hätte ihn vielleicht erreicht, wenn er nicht zu früh gestorben wäre. Überragende Begabungen waren in England Constable und Turner, in Deutschland Caspar David Friedrich. Der Überblick, den Brion bietet, ist umfassend, seine Darstellungen reich an Tatsachen und gut lesbar, die Bebilderung — 230 Abbildungen, davon 64 farbig — ausgezeichnet, obschon nicht erschöpfend. Als Schau- wie als Lesebuch ist der freigiebig ausgestattete Band Kunstfreunden zu empfehlen.
L. Z.

N. V. Zaretzky: **RUSSISCHE DICHTER ALS MALER UND ZEICHNER**
Herausgegeben und ergänzt von D. Tschischewskij
Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen

Dem Phänomen der Doppelbegabungen nachzugehen ist nicht nur eine interessante kunstwissenschaftliche Aufgabe, sondern bietet auch aufschlußreiche Einsichten in psychologische und physiognomische Probleme. Denn diese Malereien und Zeichnungen berühmter russischer Dichter, seien sie ausgebildete Künstler oder geniale Dilettanten, drücken stets einen markanten Zug ihrer geistigen Existenz aus. Die Stimmung von Schwermut und Einsamkeit in dem Bilde „Kaukasische Landschaft" des bedeutenden spätromantischen Dichters Lermontov läßt uns die Tragik seines Schicksals begreifen, das sich in dieser Landschaft vorzeitig vollenden sollte. Ein seltsam zerrissenes und vergröbeltes Selbstporträt Tolstojs ergreift durch seine zeichenhafte Unwirklichkeit, während uns Karikaturen Puschkins durch ihre groteske Note überraschen. In den römischen Zeichnungen Joukowskys und Gogols (um 1838) drücken sich nicht nur die Unterschiede zweier Temperamente, sondern in der Form bereits die Gestaltgesetze zweier Generationen aus. So dokumentiert sich die gesamte Entwicklung von der Romantik an bis zu den abstraktesten Ausdrucksformen unserer Zeit, die Tschischewskij fesselnd in Form von Kurzbiographien und geistesgeschichtlichen Resumées pointiert. Dreiundsechzig große — auch in Deutschland bekannte — Namen sind vertreten, .u a. z. B. Turgenjew, Dostojewsky, Ostrovsky bis zu Boris Pasternak, Remizow, Charchoune und Majakowsky. Aus dem umfassenden Nachlaß des Buchillustrators Zaretzky, der von 1920 bis 1931 in Berlin wirkte, hat Tschischewskij eine sinnvoll komponierte Auswahl von mehr als sechzig Bildern, Zeichnungen und Skizzen getroffen. Der Band ist einer der apartesten aus der Reihe „Die Kunstsammlung" des Aurel Bongers Verlages.
Karl Fürstenberg

Paul Vogt: **CHRISTIAN ROHLFS.** Das graphische Werk
Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen

Das Werk Christian Rohlfs' ist in seiner vollen Bedeutung erst seit einigen Jahren wieder erkannt und gewürdigt worden. Nun legt der Kustos des Folkwang Museums, Paul Vogt, das Werk des Malers in mehreren Bänden vor; die Aquarelle und Zeichnungen gesondert von der Graphik. Die beiden Bücher sind bei Aurel Bongers in jener drucktechnischen Vollendung erschienen, die den Veröffentlichungen des Verlages eignet.
Erst spät, mit sechzig Jahren, da Rohlfs in der Auseinandersetzung mit den Problemen des Impressionismus sein Reich der Farbe entdeckt und seinen expressiven Stil von ausgewogener Form gefunden hatte, griff er überraschend zu dem strengen, abstrakten Ausdrucksmittel der Graphik. Doch wird es zu einem bezeichnenden Charakteristikum des Künstlers, daß er oftmals die Schwarz-Weiß-Zustände seiner Holz- und Linolschnitte übermalt, die an sich, im Gegensatz zu denen der „Brücke-Künstler", vom Malerischen her empfunden scheinen. Paul Vogt spürt diesen Formtendenzen feinfühlig nach und zeichnet prägnant und differenziert den Verlauf ihrer künstlerischen Entfaltung. Es ist ein besonderer Reiz, die verschiedenen Zustände der Blätter zu vergleichen, die schwarz-weißen in ihrer strengen, geistigen Vergegenwärtigung mit den farbigen Varianten.
82 Schnitte, zum Teil in den Originalmaßen, geben eine unmittelbare Vorstellung des eindrucksvollen Werkes, und ein vollständiger Oeuvre-Katalog vermittelt die lebendigste Anschauung seiner Entwicklung von 1908/09 bis 1926.
Karl Fürstenberg

Juliane Roh: **ABSTRAKTE BILDER DER NATUR**
F. Bruckmann Verlag, München

Dieses kleine Buch berührt in sehr ernsthafter Art ein brennendes Problem der jüngsten Kunstentwicklung. Die 24 Abbildungen zeigen in Farbphotographien, die wir der Verfasserin und drei Malern verdanken, Ausschnitte natürlicher Strukturen oder Gestaltbildungen, von alten Mauern, Baumrinden, Abfallhaufen, Eiskristallen, Steinformationen, Metallschlacken usw. Wenn man auch kaum eines dieser schönen und interessanten Bilder mit einem ganzen Kunstwerk verwechseln würde, so läge es doch sehr nahe, sie mit Ausschnitten aus abstrakten Bildern zu vergleichen, wenn diese ebenfalls durch Photographie vergrößert oder isoliert wären. Photographierte Strukturausschnitte aus der Natur können also tatsächlich durch die isolierende Abstraktion der photographischen Wiedergabe so weit *verfremdet* werden, daß man sie mit photographischen Ausschnitten aus Bildstrukturen verwechseln könnte. Das beweist einerseits die Naturnähe der angeblich „antinaturalistischen" Malerei, spricht also als Bestätigung für die Maler. Andererseits wird damit auch auf eine Gefahr hingewiesen. Ein neuer Illusionismus nämlich, ein Naturalismus der Formen und Strukturen, würde das Geistige und Schöpferische der Kunst viel radikaler ausscheiden als der gegenstandsgetreueste Darstellungsprozeß.
Dieses brennende Problem, diese Frage: was unterscheidet denn nun wirklich ein Kunstwerk, sagen wir eine Plastik von Arp oder ein Strukturbild von Schumacher, von bizarren Zufallsbildungen, Stalaktiten, Wolken, Kieselsteinen, Gletscherschründen? . . . Diese Frage ist allerdings in dem sehr gründlichen Einführungstext nicht beantwortet. Frau Juliane Roh begnügt sich damit, als kenntnisreiche Historikerin durch die Epochen der Kunstgeschichte die Wandlungen der Begriffe des Naturschönen und des Kunstschönen aufzuzeigen und vor allem jene bemerkenswerte „Rückkehr zur Natur" hervorzuheben, zu der gerade eine konsequente Entfernung von der Natur geführt hat. Ein solcher Kreislauf scheint zu beweisen, daß auch der Geist Natur ist und deshalb aus sich selbst heraus notwendigerweise ähnliche Gebilde hervorbringen muß wie die Natur; daß aber andererseits die Natur Geist ist, denn gerade die exakt eindringende Naturbetrachtung führt zu den abstrakten Urbildern unseres Geistes. Cézanne wollte nichts weiter geben als eine genaue Entsprechung der Natur; gerade das Bemühen um objektive Richtigkeit machte ihn notwendigerweise zum Vater der abstrakten Malerei. Arp hatte die Wiedergabe von Naturgegenständen programmatisch geächtet und kam aus der immanenten Gesetzlichkeit seiner Formvorstellung im Endergebnis doch der Naturerscheinung wieder bis zur Verwechslungsmöglichkeit nahe. Und er freute sich über dieses Endergebnis, weil es ihm seine innerste Überzeugung von der Wesenseinheit des Seins bestätigte. Wirk- und Werdekräfte der Natur versichtbaren sich nicht erst in den „informellen" Strukturbildern, sondern schon in den „amorphen" Bildern von Baumeister und den Tuschen von Bissier. Indem sie aber Kunst werden, identifizieren sie sich auf schwer zu beschreibende Weise mit seelischen, geistigen, zuletzt also doch wieder menschlichen Kräften und Spannungen. An die Stelle eines Naturalismus des Abstandes, der sich zum Ziel setzte, Abbilder der *natura* zu erzeugen, wäre dann ein Naturalismus des Inneseins getreten, der aus der Einswerdung des Geistes mit der *natura naturans* zu Gebilden käme, welche den aus den tiefen Gesetzen des Zufalls entstandenen manchmal überraschend ähnlich sehen. „Kunst ist Naturerscheinungsform" — mit diesem kühnen Satz beschloß Baumeister sein Buch „Das Unbekannte in der Kunst".
Dennoch muß man auf der Frage bestehen: welches ist der Wesensunterschied zwischen Natur und Kunst, der allein die Kunst rechtfertigt? Denn der mühselige Umweg des Kunstschaffens wäre wahrhaftig nicht lohnend, wenn man zu keinen anderen Ergebnissen käme als denen, die ohnehin schon am Wege liegen und nur aufgelesen zu werden brauchen. Zwar hätte die Kunst auch dann noch das Verdienst gehabt, uns aufmerksam zu machen; nach Erfüllung dieser Aufgabe wäre sie aber überflüssig. Mindestens könnte dann die Kamera mit ihrem Abstraktionsverfahren des vergrößerten Ausschnitts vollauf an die Stelle der Malerei treten.
Kurt Leonhard

Alfred Hentzen: **ROLF NESCH**
Chr. Belser Verlag, Stuttgart

Rolf Nesch, der seit 1933 in Norwegen lebt, gehört zu jenen führenden Meistern der deutschen Kunst, die durch das politische Zwischenspiel des Dritten Reiches lange Zeit in Vergessenheit gerieten und erst sehr verspätet wiederentdeckt wurden. Zwar wurden die Kenner bereits 1949/50 durch die Wanderausstellung seiner Graphik (Kestner-Gesellschaft) auf ihn aufmerksam; aber erst nachdem er 1958 den Lichtwark-Preis der Stadt Hamburg erhielt und im gleichen Jahre die umfassende Hamburger Ausstellung auch seine Materialbilder bekannt machte, erscheint seine Gestalt auch in Deutschland in den richtigen Umrissen. Um so begrüßenswerter ist, daß jetzt das Buch von Hentzen eine erste, schön gedruckte und liebevoll ausgestattete Zusammenfassung seines bisherigen Lebenswerkes gibt.

Die großformatigen, sorgfältig überwachten Reproduktionen geschickt ausgewählter Metalldrucke und Materialbilder sprechen beredt genug von der aktuellen Schönheit und Ausdruckskraft, jenseits aller kunstkritischen Programmdiskussionen. Ein rückblickendes historisches Resumée ergibt, kurz gesagt, die unbestreitbare Priorität auf drei Hauptwegen der heutigen Kunst: 1. In der Metallgraphik, ausgehend von der überlieferten Technik der Radierung, hat Nesch zum erstenmal Hochdruck und Tiefdruck methodisch verbunden, indem er mit Hilfe montierter Materialien und durchgeätzter oder zersägter Platten das plastische Relief auf das Papier übertrug. Dieses gänzlich neue Verfahren hatte er schon in den zwanziger Jahren vollständig entwickelt. 2. Bereits Anfang der dreißiger Jahre hat er damit begonnen, im Metalldruck eine Farbigkeit zu entfalten, zu der bisher kaum der Holzschnitt fähig war, und monumentale, mehrteilige Metalldrucke in den reichsten Farbnuancen von einer einzigen Platte zu schaffen: eine vorher von keinem geahnte Möglichkeit, die heute fast Allgemeingut geworden ist. 3. Die neue Gattung des Materialbildes oder des farbigen Montagereliefs hat Nesch zwar im Prinzip nicht erfunden; sie geht auf Experimente abstrakter Maler und Bildhauer zurück (Archipenko, Arp, Schwitters). Erstmalig hat Nesch aber — durch Verselbständigung der Druckplatte — aus seiner Graphik Montagereliefs darstellenden Stiles geschaffen, in denen die *Realität des Materials* dem *Realismus der Darstellung* die Waage hält. Das Primat der Mittel bleibt auch bei ihm absolutes Gebot; die Dinghaftigkeit des Werkes als eigenlebendiges „Kunstding" ist von keinem stärker herausgearbeitet worden, zugleich aber auch die Verräumlichung der Fläche ohne die geringste perspektivische Illusion und die suggestive Vergegenwärtigung erlebter Umwelt in Bildzeichen und Formgleichnissen. In den dreißiger Jahren, und in der völligen Isolierung des freiwilligen Exils, Materialbilder geschaffen zu haben wie den „Schnarcher", den „Morgen" oder den „Frieden", — das bedeutet eine Vorwegnahme einer der Hauptwege der Kunstentwicklung allerjüngster Zeit.

Der einführende Text ist kenntnisreich und gewissenhaft; besonders dankenswert, daß er uns sehr genau über die Mittel und Methoden des Machens unterrichtet. Was man vermißt, ist ein Oeuvreverzeichnis, eine Bibliographie und eine Auswahl von Selbstzeugnissen. Auch einige Hauptwerke des Graphikers Nesch, nämlich die großformatigen vielteiligen Drucke, sind aus technischen Erwägungen nicht reproduziert. So ist dieses Buch noch keine vollständige Monographie, sondern ein erster, allerdings großartiger Überblick.

Kurt Leonhard

EINGEGANGENE BUCHER

(Besprechung vorbehalten)

DER BILDHAUER TONI STADLER
Nachwort: Werner Haftmann
34 Abb. nach Plastiken und Zeichnungen, Kart. DM 3,80
R. Piper & Co. Verlag, München

Trude Aldrian: **HANS MAURACHER**
86 Texts., 26 Bildtafeln, Ln.
Leykam Verlag, Graz

Werner Hofmann: **VERLON**
42 Abb., davon 2 Farbtafeln, Pappband DM 9,60
Verlag Willy Verkauf, Wien

Hans Wille: **DAS BILD DES MONATS**
40 Bildbeschreibungen und Abb., Ln.
Städt. Museum Wuppertal

Anton Henze: **DER DOM ZU MUNSTER**
32 S. Text, 48 S. Bild, Ln. DM 13,80
Paulus Verlag, Recklinghausen

Johan H. Langaard/Reidar Revold: **EDVARD MUNCH — The University Murals**
89 S. mit vielen Schwarz-Weiß- und Farb-Reproduktionen, Ln.
Forlaget Norsk Kunstreproduksjon, Oslo

Josef Hegenbarth: **PINSELZEICHNUNGEN ZUM NEUEN TESTAMENT**
Einführung von Franz Henel, 32 S., 13 Bildtafeln, Pb. DM 5,80
Verlag Ernst Kaufmann, Lahr

HERMANN VIRL — Der Mensch und der Künstler
Einführung von Franz Hermann Wills
29 farbige Bildseiten, 1 Original Holzschnitt auf Japanpapier, 51 Schwarz-Weiß-Bildseiten, Pb. DM 28,50
Verlag Fritz Schmidberger, München

Grafisk Orientering
Palle Nielsen: **LINOCUTS & WOODCUTS**
Olivia Holm-Möller: **ETCHINGS & WOODCUTS**
Sigurd Vasegaard: **WOODCUTS**
Jane Muus: **WOODCUTS**
engl. Broschur D.cr. 4,95
Verlag Hans Reitzel, Kopenhagen

Erich Mendelsohn: **BRIEFE EINES ARCHITEKTEN**
Herausgegeben von Oskar Beyer, 132 S. Text mit mehreren Abb., Kart. DM 12,80
Prestel-Verlag, München

L. D. Ettlinger: **KANDINSKY'S 'AT REST'**
21 S. 1 Abb. Pb. 4 A. 6 d. net
Oxford University Press, London

A. J. Finberg: **THE LIFE OF J. M. W. TURNER**
543 S., Schwarz-Weiß-Abb., 63 s. net
Oxford at the Clarendon Press

Michael W. Alpatow: **GESCHICHTE DER KUNST**
464 S. mit zahlreichen Abb. in schwarz-weiß und farbig, Ln.
VEB Verlag der Kunst Dresden

Hans F. Secker: **JOSE GUADALUPE POSADA**
25 S. Text, 62 Abb., Kart. DM 7,80
Verlag der Kunst Dresden

Juan-Eduardo Cirlot: **ROMAN VALLES**
30 S. Text, 16 Abb., Broschüre
Xifré Editor, Barcelona

Hanns Wallner: **DEMETER KOKO**
Einführung Fritz Novotny, 23 S. Text, 32 Schwarz-Weiß- und Farb-Reproduktionen, Broschüre
Verlag Anton Schroll, Wien

Waldemar George: **REUTHER — Kunst heute und morgen**
32 S., davon 23 Abb.
Edition Simon Koch, Konstanz

Ernst Scheyer: **DIE KUNSTAKADEMIE BRESLAU UND OSKAR MOLL**
136 S., 31 Bilder, Gzln. DM 14,80
Göttinger Arbeitskreis, Holzner-Verlag, Würzburg

Erich Neumann: **DIE ARCHETYPISCHE WELT HENRY MOORES**
140 S., 106 Schwarz-Weiß-Abb., Ln. DM 28,50
Rascher-Verlag, Zürich und Stuttgart

DAS FISCHER LEXIKON
Walter H. Schuchardt: **BILDENDE KUNST 1** (Archäologie)
Werner Hofmann: **BILDENDE KUNST 2**
Werner Hofmann: **BILDENDE KUNST 3**
Alle drei Bände mit zahlreichen illustrativen Beispielen
Fischer Bücherei, Frankfurt am Main

Hans Hoffmann: **DAS BEKENNTNIS DES MEISTERS MATHIS**
52 S., 7 Abb., Kart.
Evang. Presseverband für Bayern, München

Otto Satzinger: **ZUR KIRCHLICHEN KUNST DER GEGENWART**
116 S., 38 Abb., Ln.
Evang. Presseverband für Bayern, München

Heeg-Erasmus: **MALLORQUINISCHE GESTALTUNG**
62 S., 16 z. T. farbige Tafeln, Pappband DM 12,80
Heeg-Erasmus: **UNTER DEM GESTIRN**
26 S., 12 Tafeln, Pappband DM 9,60
Bechtle Verlag München und Eßlingen

Heinz Skrobucha: **VON GEIST UND GESTALT DER IKONEN**
76 S., mit zahlreichen Abb., Ln.
Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen

Maurice Prendergast: **BOSTONER SKIZZENBUCH von 1899**
96 S., 52 Aquarelle, 32 Zeichnungen im 14farb. Faksimiledruck, Ln. DM 42,—
Verlag Gebr. Mann, Berlin

F. A. van Scheltema: **DIE KUNST DER MODERNE**
320 S., 32 Strichzeichnungen im Text, 144 Schwarz-Weiß-Tafeln, 1 Farbtafel, Ln. DM 44,—
W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart

van der Merr: **OSTERMORGEN**
53 S., 2 Abb., Ln. DM 6,80
Verlag J. P. Bachem, Köln

Karl Barlach: **MEIN VETTER ERNST BARLACH**
142 S., davon 102 S. Text, Rest Bilder, Geb. DM 12,80
Verlag B. C. Heye & Co., Bremen

Große Kunstführer
DER PFAFFENWINKEL
Eine Wanderung, beschrieben von Hugo Schnell
WESSOBRUNN
Geschichte, Bedeutung und Führung
von Norbert Lieb, Hugo Schnell, J. Klem. Stadler
VIERZEHNHEILIGEN
von Hans Reuther / Johannes Steiner
PASSAU Die alte Bischofsstadt an den drei Flüssen
von Karl Moritz
Verlag Schnell & Steiner, München

Walter Dräyer / H. M. von Erffa:
DIE DOMTUR ZU PISA
64 S., 47 Abb. Kart. DM
Piper-Bücherei, München

Shakespaere: **DER STURM**
Nach der Übersetzung von Schlegel mit Illustrationen von Josef Hegenbarth
132 Seiten, Pappband in Kassette, DM 19,80
Institut für Buchgestaltung, Leipzig

NOTIZBUCH DER REDAKTION

DIE TOTEN

Der Bildhauer Jean Gauguin, ein Sohn des französischen Meisters, verstarb 80jährig in Kopenhagen.

PERSONALIA

Univ.-Prof. Dr. Hugo Kehrer, bekannt durch seine Arbeiten über Spanische Malerei, vollendete das 85. Lebensjahr. Sein jüngstes Werk „Greco in Toledo" erschien 1960 im W. Kohlhammer-Verlag, Stuttgart.

Dr. Thomas Muchall Vicbrook, früher Hauptkonservator der Staatl. Graph. Sammlung München, und Prof. Dr. Hans Jantzen, ehemals Ordinarius für Kunstgeschichte in München, jetzt in Tresburg lebend, feierten ihren 80. Geburtstag.

Der Architekt Clemens Holzmeister, Erbauer zahlreicher Kirchen und des Salzburger Festspielhauses beging seinen 75. Geburtstag.

Der Architekt Prof. Hans Döllgast vollendete sein 70. Lebensjahr.

Der Maler Fritz Hoeg-Erasmus und **Siegfried Freiberg,** Direktor der Bibliothek der Akademie der Bildenden Künste, Wien, wurden 60 Jahre alt.

Die Staatliche Hochschule für Bildende Künste, Hamburg, berief als Gastdozenten den Polen Tadeusz Kantor für Malerei und den Engländer Eduardo Paolozzi für Plastik.

Dr. Curt Schweicher, früher Leiter des Museums in Leverkusen, Schloß Morsbroich, dessen Streitschrift „Die Kunst ist tot, es lebe die Kunst" viel diskutiert wurde, ist zum Direktor des Museums der Stadt Trier bestellt worden.

PREISE

Der Bildhauer Karl Hartung, Berlin, der Maler Erich Heckel, Hemmenhofen am Bodensee, und der Architekt Bernhard Pfau, Düsseldorf, wurden mit dem je auf 10 000 DM dotierten Kunstpreis 1961 des Landes Nordrhein-Westfalen ausgezeichnet. NP

Den Kulturpreis der Stadt Berlin 1961 erhielten: für Plastik der Frühexpressionist Rudolf Belling, für Architektur Ludwig Mies van der Rohe, die Preise „Junge Generation": der Bildhauer Karl Bobek und der Architekt Günter Hönow. In der Ehrenhalle der Großen Berliner Kunstausstellung 1961 weist eine Dokumentation auf das jeweilige Werk der Preisträger hin.

Ein amerikanischer Kunstpreis für Künstler aus aller Welt soll auf Vorschlag des Pressesekretärs des Weißen Hauses, P. Salinger, unter der Patronanz des Pentagon geschaffen werden.

Die Stadt Mailand verlieh ihren diesjährigen Kunstpreis dem 76jährigen Maler Mario Sironi.

Der von der Stadt Braunschweig zur Förderung zeitgenössischer Kunst gestiftete Rudolf-Wilke-Preis (zum Gedenken an den bedeutenden Simplizissimus-Zeichner), mit DM 2000 dotiert, wurde dem Braunschweiger Zeichner Ottokar Koeppen zuerkannt.

Das von der Stadt Offenbach (Main) gestiftete Spemann-Stipendium, zum Gedenken an den 1947 verstorbenen Schriftkünstler Rudo Spemann alle 2 Jahre an einen Studierenden des Fachs vergeben, erhielt auf Grund des Ausschreibungsergebnisses Eckart Fries von der Werkkunstschule Wiesbaden. Das Klingspor-Museum stellt Arbeiten des Preisträgers bis Ende Mai aus. Für Herbst 1961 ist die erste Repräsentativ-Ausstellung des Bundes Deutscher Buchkünstler geplant.

ALLGEMEINES

Das „Museu De Arte Moderna" in Sao Paulo, Brasilien, bereitet seine VI. Biennale für Malerei, Plastik und Grafik vor, an der Künstler aus 46 Ländern beteiligt sind. Für die bundesdeutsche Abteilung richtet innerhalb der nationalen Gesamtschau der Direktor der Kestner-Gesellschaft, Dr. Werner Schmalenbach eine Gedenkausstellung mit den in Venedig gezeigten Werken von Kurt Schwitters ein, ebenso eine Sonderschau, die Julius Bissier vorstellt. Die südamerikanische Biennale dauert vom September bis Dezember d. J. Von den Ostblockstaaten sind neben der UdSSR auch Polen, Tschechoslowakei, Jugoslawien und Rumänien beteiligt.

Die 4. Internationale Grafikausstellung in Ljubljana (Jugoslawien), wird am 11. Juni in der dortigen Modernen Galerie eröffnet und zeigt eine große Auswahl zeitgenössischer Schwarzweiß-Kunst von internationaler Provenienz. Auch bundesdeutsche Künstler und Kritiker wurden vom Generalsekretariat zur Beteiligung eingeladen.

Das Internationale Kultur- und Austauschzentrum e. V. für englisch-deutsch-französische Verständigung, deutsche Sektion Frankfurt a. M., zeigt seit Ende April eine Ausstellung des westdeutschen Malers Robert Freund, die von der französischen Sektion unter der Schirmherrschaft des Kulturattachées der Deutschen Botschaft veranstaltet wird.

Die bedeutende Privatsammlung des amerikanischen Politikers W. Averell Harriman ist zur Zeit in der Nationalgalerie Washington zu sehen. Sie zählt etwa 50 Spitzenwerke französischer Malerei der letzten 100 Jahre, darunter 5 Gemälde Cézannes (zwei davon aus dem Besitz Renoirs und Monets), eins der letzten Werke van Goghs, „Rosen" (1890), 12 Arbeiten Derains u. a. Diese Schau eröffnet eine geplante Reihe alljährlicher Gastausstellungen sonst unzugänglicher Privatsammlungen Amerikas. NP

Eine große Daumier-Ausstellung präsentiert die Londoner Tate-Gallery zusammen mit dem Arts Council vom 14. Juni bis 30. Juli: 100 Gemälde und etwa 130 Aquarelle und Zeichnungen aus Museums- oder Privatbesitz in aller Welt. Für den Winter ist eine Schau australischer Kunst von der Primitive bis zur Moderne vorgesehen. NP

Die Sammlung des einstigen Eislaufstars Sonja Henie und ihres Gatten, des Reeders Niels Onstad aus Norwegen übernimmt demnächst nach einer ersten Schau in Göteborg die Hamburger Kunsthalle. Die Kollektion präsentiert vor allem die École de Paris, u. a. Bazaine, Estève, Manessier, Poliakoff, Soulages und Dubuffet.

Eine erste „Biennale der Glaskunst" kündigt Murano für den September an: Alte und neue Meister dieser in Murano alteingesessenen, beliebten Spielarten der Glasbläserei und -ziselierung. NP

Ihre II. Internationale Triennale für Farbige Grafik veranstaltet vom 17. 6. — 22. 7. die Schweizer Stadt Grenchen. Der dortige Kunstverein, der die Ausstellung im Parkverein Grenchen einrichtet, berief eine internationale Jury, die auch die ausgesetzten Preise verteilt.

Das Reichs-Museum Otterloo legte als erste Anlage ihrer Art in den Niederlanden einen Skulpturenpark an, der sich mit der Gesamtfläche von vier Hektar den Gebäuden anschließt und bereits 45 Plastiken des 19. und 20. Jahrhunderts enthält.

Eine umfassende Repräsentation der Kunst Frankreichs vom Impressionismus bis zur Gegenwart kündigt Moskau vom 15. August bis 15. September an. Im Rahmen einer französischen Kulturschau soll die Ausstellung zu gleichen Teilen gegenständliche und abstrakte Werke zeigen, letztere unter der Sektionsbezeichnung „Interpretierte Natur" und „Zeichen und Symbole", u. a. von Picasso, Matisse, Chagall, Soutine, Maillol, Despiau und Arp.

Die Mammutsammlung moderner Malerei des verstorbenen Industriellen Barnes in Merion bei Philadelphia, die jetzt erstmals der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden ist, verzeichnet bei über 1000 hochwertigen Nummern einhundert unbekannte Werke Cézannes, ebensoviele von Renoir, 75 von Matisse, 35 von Picasso und weitere gehortete Arbeiten von Corot, Degas, van Gogh, Rousseau, Redon, Seurat u. a. Geschätzter Gesamtwert der Sammlung, die nach dem Ableben der Witwe Barnes' als Stiftung erhalten bleiben soll: 100 Millionen Dollars. Die Besuchstage, an denen jeweils nur 100 Gäste zugelassen werden, sind sporadisch. NP

Das Pariser Musée Carnavalet zeigt gegenwärtig eine Sonderschau „Das Paris der Maler" mit 127 Werken älterer und moderner Meister von Corot bis Utrillo. NP

Eine große Cézanne-Ausstellung wird zur Zeit im Schloß Belvedere, Wien, Kunstinteressenten der Fremdensaison geboten: 45 Ölbilder, 38 Aquarelle und 23 Zeichnungen, die 29 öffentlichen und 27 privaten Sammlungen entliehen sind. EP

Eine Gedächtnisausstellung „Aristide Maillol", dessen Geburtstag sich 1961 zum 100sten Male jährt, veranstaltet das Pariser Musée d'Art Moderne ab Ende Juni mit der bisher umfangreichsten Ausstellungskollektion Plastik und Graphik aus öffentlichem und Privatbesitz. Dauer: 3 Monate. NP

Die erfolgreiche Fritz Wotruba-Ausstellung der Galerie Claude Bernard in Paris übernimmt ab Mitte Juni bis Mitte August das Dortmunder Museum am Ostwall, um 20 weitere Plastiken des österreichischen Künstlers ergänzt. Der Badische Kunstverein Karlsruhe und das Städt. Museum Wuppertal zeigen diese Wanderausstellung im Herbst. Anfang 1962 wird sie im Städt. Museum Amsterdam zu sehen sein. NP

„Polarität — Das Apollonische und das Dionysische in der modernen Kunst" heißt die Ausstellung der diesjährigen Ruhrfestspiele Recklinghausen. Darin werden Künstler aus den vergangenen anderthalb Jahrhunderten nach Stilunterschieden einander konfrontiert (z. B. Kubisten — Fauves, Bauhaus — Brücke u. a.).

Ein vollständig erhaltenes Etruskergrab, bisher das erste unversehrte in der Nekropole von Cerveterie, wurde bei neuen Grabungen der von der Stiftung Lerici geförderten Aktion aufgefunden. Das auf das 6. Jahrhundert v. Chr. geschätzte Familiengrab ist hausartig mit Eingang und 2 Fensteröffnungen gebaut und enthält 6 Totenstätten aus Tuffstein; diese bargen eine Reihe schwarz- oder rotfigurig bemalter Vasen, bzw. Urnen, darunter ein großer Kylix, eine griech. Trinkschale mit schwarzen Figuren aus dem 5. Jahrhundert, die der älteren Grabausstattung später hinzugefügt wurde. NP

Das Goethe-Institut in Manila richtete kürzlich ein deutsches Kulturzentrum ein. Direktor ist Dr. Rudolf B. Eppel, der ein Programm mit Sprachkursen, Ausstellungen und Filmvorführungen leitet.

Die Londoner National-Gallery erwarb zwei Spätwerke Renoirs vom Erben des einstigen Auftraggebers Maurice Gangnat, Freund und Förderer des Meisters. Die Titel der lebensgroß gemalten Frauendarstellungen: „La danseuse au tambourin" und „La danseuse aux castagnettes". Die britische Regierung ermöglichte den Ankauf mit einer Spende von 163 500 Pfund Sterling (etwa 2 Millionen Franken).

Eine umfangreiche Gemäldeschau niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts aus holländischem Besitz präsentiert der „Kulturkreis Schloß Raesfeld". Dieser pflegt einen lebendigen Kulturaustausch mit den benachbarten Niederlanden mit alljährlichen Zyklus-Veranstaltungen. Der Künstlerförderung gilt eine entstehende Künstlersiedlung beim Wasserschloß von Raesfeld, dem bedeutendsten Westfalens.

„Formgebung aus dreizehn Ländern" nennt sich die Ausstellung auf der Mathildenhöhe in Darmstadt, die mit der erstmals in der Bundesrepublik gezeigten Fotoschau des „International Council of Societies of Industrial Designer" — nach Stockholm, Oslo und Wien — einen Überblick über die Formgebung der wichtigsten europäischen Länder gewährt.

AUSSTELLUNGEN

Aachen
Museumsverein Aachen im Suermondt-Museum, Wilhelmstr. 18: 13. 5. — 16. 7. „Bewahrte Schönheit, Mittelalterliche Kunst der Sammlung Hermann Schwartz"

Baden-Baden
Staatl. Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8: 17. 5. — 26. 6. „Lyonel Feininger, Gemälde, Aquarelle und Grafik"

Berlin
Galerie Gerd Rosen, W 15, Kurfürstendamm 215: Juni „Moderne französische Grafik"

Bochum
Städt. Kunstgalerie, Kortumstr. 147: 25. 6. — 9. 7. „Naturfreunde fotografieren". 1. — 30. 7. „Westfälische Kunst im 20. Jahrhundert"

Bonn
Städt. Kunstsammlungen, Rathausgasse 7: 16. 5. — 2. 7. „Handzeichnungen, Aquarelle, Druckgrafik 1949—1961"
Deutscher Bücherbund, Bücherstube, Münsterplatz 2: 2. 6. — 6. 7. „Josef Wedewer"

Braunschweig
Kunstverein Braunschweig HAUS SALVE HOSPES: 28. 5. — 1. 7. „Jean Leppien, Paris"

Bremen
Galerie Schnorr, Schnorr 39: 3. — 29. 6. „Wolff Buchholz, Hamburg"
Paula Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr.: 2. 6.—16. 7. Saal II „Ring Bergischer Künstler Wuppertal". 17. 6. bis 30. 7. Räume am Brunnenhof „Diether Krossel, Hamburg"

Darmstadt
Hessisches Landesmuseum, Friedensplatz 1: Ab 8. 6. „Jugendstil und europäische Skulpturen des 20. Jahrhunderts".
Kunstverein Darmstadt in der Kunsthalle, Steubenplatz: 18. 6. — August „Bauhaus"

Dortmund
Werkkunstschule, Westfalenhallen, Halle 3: Ab 17. 5. „Arbeitsweise der Werkkunstschulen"
Museum am Ostwall: 11. 6.—13. 8. „Fritz Wotruba, Plastik"

Düren
Leopold-Hoesch-Museum, Hoeschplatz: 21. 5. — 18. 6. „Polnische Plakate"

Düsseldorf
Kunstkabinett Hans Trojanski, Blumenstr. 11: Juni „Heinz May, 1878—1954"
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42: 15. 5. — Ende Juni „Hans Jaenisch"
Kunsthalle am Grabbeplatz: Ab 29. 5. „Werner Gilles, Fritz Peretti"

Duisburg
Städt. Kunstmuseum: 10. 6.—9. 7. „Fritz Graßhoff und Werner Kreuzhage"

Essen
Museum Folkwang, Bismarckstr. 64/66: 9. 6. — 23. 7. „50 Jahre Folkwang-Schule für Gestaltung"

Frankfurt
dato-Galerie, Kaiserhofstr. 13: 19. 5. — 17. 6. „Rainer". 23. 6. — 19. 7. „Mack"
Frankfurter Kunstkabinett Hanna Becker vom Rath, Börsenplatz 13—15: 16. 5. — 17. 6. „Toni Stadler, Plastiken und Zeichnungen". 20. 6. — 22. 7. „Edith Rowek, Bildteppiche"
Historisches Museum, Saalgasse 31: 17. 5. — 16. 7. „Synagoga, Ausstellung jüdischer Altertümer"
Galerie Prestel, Bockenheimer Landstr. 17: 16. 5. bis 24. 6. „Wolfgang Klee"

Internationales Kultur- und Austauschzentrum im Nebbienschen Gartenhaus: Ab 16. 5. Dimitri Rikakis“
Frankfurter Kunstverein im Haus Limpurg-Römer: 3. 6. bis 2. 7. „Geste, Raum, Struktur in der neuen deutschen Malerei“
Galerie des Deutschen Bücherbundes, Schillerstr. 10: 2. — 28. 6. „Anne Luc“
Galerie Daniel Cordier, Taunusanlage 21: 20. 5. bis 10. 7. „Eugen Gabritschevsky“

Gießen
Oberhessisches Museum und Gail'sche Sammlungen: 24. 6. — 23. 7. „Walter Kröll“

Hagen
Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hochstr. 73: 3. 6. bis 2. 7. „Irmgard Wessel-Zumloh“

Hamburg
Galerie Brockstedt, Poststr. 36: Ab 16. 5. „Friedrich Schröder-Sonnenstern“
Bücherhalle Winterhude, Wasserturm im Stadtpark: 10. 5. — 30. 6. „Clara Ege, Bildteppiche in Rya-Knüpfung und Martin Andersch, neue Schallplattentaschen und Buchumschläge“
Hamburger Künstlerclub „die insel“, Alsterufer 35: 7. 6. — 31. 7. „Polnische Plakate“

Hameln
Der Kunstkreis, Von Dingelstedtstr.: 27. 5. — 25. 6. „Gustav Seitz, Plastiken und Zeichnungen“

Hannover
Kunstverein Hannover: 16. 7. — 3. 9. „Emil Nolde“

Heidelberg
Kunstverein, Gartenhalle des Kurpfälzischen Museums: 14. 5. — 25. 6. „Gerhard Marcks“

Heilbronn
Kunstverein, Kirchstaffel 1: 11. 6. — 25. 6. „Internationale Schüler-Kunstausstellung“

Kaiserslautern
Pfälzische Landesgewerbeanstalt, Villenstr. 5: 14. 6. bis 15. 7. „Neue Gruppe Rheinland-Pfalz“

Karlsruhe
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 25. 6. — 3. 9. „Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen 1790—1940 aus Karlsruher Privatbesitz“

Köln
Galerie Küppers, An St. Agatha 41: 19. 5. — 20. 6. „Wolff Buchholz, Hamburg“
Galerie Boisserée, Am Museum: 15. 6. — 15. 7. „Drei spanische Maler — Alberka, Brinkmann und Godino“.

Lindau
Museum: 18. 6. — 14. 8. „Renée Sintenis“

Mannheim
Städt. Kunsthalle: 16. 6. — 16. 7. „Etienne Hajdu“. 7. 7. bis 6. 8. „Ladislav Moholy-Nagy“

Marburg
die Monatsgalerie, Friedrichsplatz 5: 22. 5. — 26. 6. „C. H. Kliemann, Berlin“

Mönchengladbach
Städt. Museum: Juni „Joachim Klos, Grafik und Glasbilder; Carola Klos-Stammen, Bildbehänge“

München
Die neue Sammlung, Prinzregentenstr. 3: 15. 5.—27. 6. „Albrecht Hohlt, ‚das Lebenswerk' Keramik; Andreas Moritz und seine Schule ‚Gerät und Schmuck'“
Städt. Galerie und Lenbachgalerie, Luisenstr. 33: 10. 5. bis 13. 8. „Auguste Rodin“
Ab 23. 5. „Vincent van Gogh“
Haus der Kunst, Prinzregentenstr. 1: 7. 6. — 1. 10. „Große Kunstausstellung“
Galerie Deutscher Bücherbund, Marienplatz 26: 25. 5. bis 22. 6. „Albrecht von Hancke“
Galerie Schöninger, am Odeonsplatz: 1. — 30. 6. „Picasso, Linolschnitte 1958—1960“
Gebrüder Schöninger, Dachauer Str. 17: 1. — 30. 6. „Sonderschau alter dekorativer Kupferstich-Landkarten 16.—19. Jahrhundert“

Galerie Günther Franke, Prinzregentenstr. 1: Ab 24. 6. „Fritz Winter, Bujke Meier-Denninghoff“
Galerie nota, Kaulbachstr. 71: 6. 6. — 1. 7. „Almir Mavignier“

Münster
Freie Künstlergemeinschaft SCHANZE im Hauptbahnhof: 28. 5. — 25. 6. „Albert Servaes“

Nürnberg
Germanisches National-Museum: 1. 7. — 17. 9. „Meister um Albrecht Dürer“

Oberhausen
Städt. Galerie Schloß Oberhausen: 28. 5. — 21. 6. „Walter von Wecus, Düsseldorf“

Offenbach
Klingspor-Museum, Herrnstr. 80: 15. 5. — 30. 6. „Fritz Kredel, New York“

Oldenburg
Galerie Ursula Wendtorf, Schweideweg 81: 14. 5. bis 17. 6. „Max Hermann“

Osnabrück
Städt. Museum: 21. 5. — 15. 7. „Neues Gebrauchs-Silber und der moderne Leuchter“

Recklinghausen
Städt. Kunsthalle: 31. 5. — 16. 7. „Polarität — das Dionysische und Apollinische in der bildenden Kunst“

Remscheid
Stadttheater: Juni „Gerd Haneback, Peter Brötzmann“
Heimatmuseum: Juni „Joh. Peter Hasenclever 1810 bis 1853“

Reutlingen
Spendhaus: 28. 5. — 18. 6. „Reutlinger Schüler-Ausstellung“

Saarbrücken
Galerie Seekatz, Bahnhofstr. 34: 29. 5. — 24. 6. „Diether Ritzert“

Solingen
Deutsches Klingenmuseum, S.-Gräfrath: 28. 5. — 9. 7. „Werner Sehlbach, Wuppertal, 75 Jahre Tempera“

Schleswig
Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloß Gottorf: 11. 6. — 23. 7. „W. Robert Huth, Berlin, Ölbilder und Aquarelle“

Stuttgart
Galerie Lutz & Meyer, Tübinger Str. 13—15: Ab 16. 5. „Jaroslav Serpan“
Der Bücherdienst, Fritz Eggert, Schmale Str. 14: 2. — 30. 6. „Roland Dörfler“
Staatsgalerie, Neckarstr. 32: Juni/Juli „Regnum Florae“

Landesgewerbeanstalt, Kanzleistr. 19: 7. 6. — 2. 7. „Das Schweizer Plakat“
Galerie Müller, Hohenheimer Str. 7: Ab 27. 5. „Felice Canonico“

Ulm a. d. Donau
Kunstverein Ulm e. V., Schwörhaus: 3. 6. — 2. 7. „Gustav Seitz, Hamburg“
Künstlergilde, Seuterweg 7: 11. — 30. 6. „Ruth Schwarz-Ehinger“
Studio f, Sylvanerweg 34: 3. 6. — 2. 7. „Jugoslawische Maler“

Wilhelmshaven
Verein der Kunstfreunde e. V.: 4. — 25. 6. „Hannoversche Maler“

Worpswede
Große Kunstschau Worpswede: 20. 5. — 2. 7. „Hans D. Voss, Ursula Sax, Bruno Pelz“

Wuppertal
Galerie Parnass, Jährling, Morianstr. 14: Ab 17. 5. „Claude Assian“
Kunst- und Museumsverein, Turmhof 8: 28. 5. — 25. 6. „Josef Faßbender, Köln, Gemälde, Gouache, Grafik“

AUSLAND

Amsterdam
Galerie d'Eendt N. V., Spuistraat 272: Juni „Robert Müller“
Stedelijk-Museum: 19. 5. — 20. 6. „Willem Reijers“

Basel
Basler Kunstverein, Kunsthalle: 10. 6. — 9. 7. „Maurice Estève, Berton Lardera“
Galerie Beyeler, Bäumleingasse 9: 15. 5. — 30. 6. „Mark Tobey“
Galerie Riehentor, Spalenberg 52: Ab 13. 5. „Antes“
Galerie d'Art moderne, Aeschengraben 5: 27. 5. bis 29. 6. „Jaroslav Serpan, Witschi“

Grenchen
Kunstverein Grenchen im „Parktheater“: 17. 6. — 22. 7. „2. Internationale Triennale für farbige Originalgrafik“

Ibiza
Galerie el corsario, calle poniente 5: 27. 5. — 23. 6. „Primera Exposición 1961“

Klagenfurt
Galerie Hildebrand, Wulfengasse 14: 2. — 28. 6. „Grafik aus Paris“

Lubiijana
Moderna Galerija: 11. 6. — 15. 9. „IV. Internationale Grafik-Ausstellung“

London
Beaux-Arts Gallery, Bruton Place, W. 1: 2. — 28. 6. „Edward Middleditch, Euan Uglow“
Institute of Contemporary Arts, 17—18 Dober Street, W 1: 25. 5. — 1. 7. „William Copley“

Mailand
Gruppo N, Via S Pietro 3: Ab 20. 5. „Dada Maino“
Galleria d'Arte del Naviglio, Via Manzoni, 45: Ab 24. 5. „Franco Assetto“

Paris
Galerie Paul Cézanne, Fbg. St. Honoré: 29. 6. — 18. 7. „André Jeanney, Haute Réalité“
Galerie Karl Flinker, 34, Rue du Bac: 7. 6. — 7. 7. „Philippe Hosiasson“
Galerie de France, Fbg. St. Honorè: 16. 6. — 17. 9. „Hans Hartung“
Galerie Hautefeuille, 3, Rue Hautefeuille: Ab 16. 5. „Folmer“
September „Le Mouvement“
Galerie Louise Leiris, 46, rue de Monceau: 17. 5. bis 17. 6. „Manolo“
Galerie Claude Bernard, 5, rue des Beaux-Arts: Ab 7. 6. „Roël d'Haese“
Galerie Jeanne Bucher, 53, rue de Seine: Juni „Stahly“

St. Gallen
Kunstverein St. Gallen: 18. 6. — 9. 7. „Wettbewerbs-Ausstellung für künstlerische Ausstattung der Handelshochschule“

Venedig
Dogenpalast: 10. 6. — 10. 10. „Carlo Crivelli“

Wien
Galerie im Griechenbeisl, Fleischmarkt 11: 20. 6. bis 29. 7. Sommerausstellung Malerei, Grafik, Plastik, Keramik mit Sonder-Ausstellung Originalgrafik E. Schiele“

Zürich
Galerie Beno: 31. 5. — 20. 6. „Carl Nissen, München“
Kunstsalon Wolfsberg: 1. 6. — 1. 7. „J. J. Gut, M. Veillon, H. Meylan“
Galerie Läubli: 12. 6. — 1. 7. „Hermann Klöckler“
Galerie Lienhard: Juni „Arnold Bode“
Rotapfel-Galerie: 8. 6. — 1. 7. „Heinrich Müller, Zürich“

HINWEIS

Die nächste Ausgabe unserer Zeitschrift erscheint Anfang August als Doppelnummer 1—2 des XV. Jahrgangs

GALERIE
MAEGHT

du 2 au 20 juin

GIACOMETT

